



**Universidade de
Aveiro**
Ano 2009

Departamento de Comunicação e Arte

**Diana Concepcion
da Costa Tavares**

**Era uma vez...: reflexões em torno do corpo
feminino no discurso artístico
contemporâneo.**



**Diana Concepcion da
Costa Tavares**

**Era uma vez...: reflexões em torno do
corpo feminino no discurso artístico
contemporâneo.**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Doutor Pedro Bessa, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho aos meus pais e irmão pelo incansável apoio.

o júri

presidente

Prof. Doutora Rosa Maria Pinho de Oliveira
Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da
Universidade de Aveiro

arguente

Prof. Doutora Maria Isabel da Fonseca e Castro Moreira
Azevedo
Professora Auxiliar da ARCA-EUAC Escola Universitária das
Artes de Coimbra

orientador

Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da
Universidade de Aveiro

agradecimentos

Pela sua finalidade académica, uma dissertação é um trabalho individual. Não obstante, há contributos de natureza diversa que não podem nem devem deixar de ser realçados. Por essa razão, desejo expressar os meus sinceros agradecimentos:

Ao meu Orientador de Mestrado, Prof. Doutor Pedro Bessa, que sem a sua ajuda e orientação não seria de todo possível materializar a dissertação.

Aos meus pais e irmão pelo apoio incondicional que sempre me demonstraram.

A todos aqueles, que de uma forma ou de outra, estiveram presentes e ligados a este trabalho (familiares, colegas e amigos).

palavras-chave

Feminino, feminilidade, identidade, corpo, poder, sedução, arte contemporânea.

resumo

O presente trabalho pretende desenvolver uma reflexão sobre o corpo feminino enquanto conceito cultural em constante (re)definição. O corpo é aquilo que de mais imediato possuímos. É algo que está para além da simples matéria orgânica, é um elemento essencial da nossa identidade e individualidade. Abordam-se aqui imagens do feminino, presentes nos contos infantis – discursos sobre o corpo, mas também o corpo enquanto discurso.

keywords

Female, femininity, identity, body, power, seduction, contemporary art.

abstract

This work aims to develop a reflection on the female body as a cultural concept in constant (re)definition. The body is what we have more immediate. It is something that is beyond the simple matter it is an essential element of our identity and individuality. We discuss here images of women present in fairy tales - discourses on the body, but also the body as discourse.

ÍNDICE

Capítulo 1

Introdução à problemática e metodologia

- 1.1. Problemática
- 1.2. Problema
- 1.3. Objectivos
- 1.4. Organização da dissertação e metodologia

Capítulo 2

Do corpo no Ocidente

- 1.1. Os antigos Gregos
- 1.2. Idade Média e tradição judaico-cristã
- 1.3. Renascimento
- 1.4. O corpo nas sociedades modernas
- 1.5. O corpo no feminino
- 1.6. Conclusão

Capítulo 3

Era uma vez... Fadas e princesas nos contos tradicionais

- 3.1. Introdução
- 3.2. O conto de fadas: das origens celtas ao século XIX
- 3.3. Interpretação e classificação dos contos
- 3.4. O feminino nos contos de fadas
- 3.5. Conclusão

Capítulo 4

O corpo na arte

- 4.1. Produção feminina – abordagens divergentes
 - 4.1.1. Redimensionamento do corpo artístico feminino
- 4.2. Corpo – Discursos artísticos
- 4.3. Conclusão

Capítulo 5

Projectos /parte prática

- 5.1. Projecto I - Era uma vez...
 - 5.1.1. Explanação do trabalho prático
 - 5.1.2. Conclusão
- 5.2. Projecto II
 - 5.2.1. Explanação do trabalho prático
 - 5.2.2. Conclusão
- 5.3. Projecto III
 - 5.3.1. Explanação do trabalho prático

5.3.2. Conclusão

Capítulo 6

Conclusão e comentários

Bibliografia

Capítulo 1

Introdução à problemática e metodologia

Capítulo 1

Introdução à problemática e metodologia

1.1 Problemática

No âmbito de prestação de prova de mestrado em Criação Artística Contemporânea, da Universidade de Aveiro, desenvolvi a presente dissertação, consciente dos objectivos do mestrado e das competências e orientações que me foram transmitidas, inerentes aos conteúdos curriculares do mesmo.

A reflexão efectuada no desenrolar da investigação, experimentação e criação artística ao longo da base curricular deste mestrado, levou-me a efectuar peças que acabaram por seguir um fio condutor, onde reflectia algo que, de modo inconsciente ou não, era inerente às minhas motivações ou obsessões, desenvolvendo assim um campo de acção definido e passível de ser continuado nesta prova de mestrado e à posteriori.

Neste sentido, todos os meus trabalhos lidaram com as questões do *corpo*, exprimindo-o em algumas das perspectivas que este conceito pode manifestar.

Na pesquisa que me proponho realizar, importa-me perceber como o corpo foi encarado ao longo dos tempos. Bem assim, como é utilizado nas obras de arte contemporâneas enquanto *médium* artístico; quais as manifestações e abordagens em que pode convergir – ou divergir, diferenciar-se.

O corpo pode estar presente como é o caso das performances, mas pode também estar ausente. Como quando o artista tira partido da experimentação dos novos meios tecnológicos disponíveis visando a produção de novos significados, novas entropias.

A minha dissertação tem por título “Era uma vez...: reflexões em torno do corpo feminino no discurso artístico contemporâneo”. Para a investigação deste tema analisei, no Capítulo 3, algumas artistas que recorrem ao corpo como *médium* de expressão, comparando a sua produção e respectivos contextos de realização e apresentação das obras.

Hoje em dia o corpo é visto como um objecto de sedução e de consumo. Isto é, é-nos imposto um corpo perfeito, um ideal de beleza (Wolf, 1994; Veríssimo, 2008). Um exemplo flagrante é a publicidade.

Os desenvolvimentos tecnológicos e as tecnologias de informação têm vindo a afectar a imagem que temos do corpo, quer seja no modo como vemos, como pensamos e como agimos sobre este. Alterando, assim, a nossa identidade e o modo como vemos os outros. Como refere Baudrillard (1995: 23), os meios de comunicação, foram responsáveis pela unificação do campo de consumo, estreitando a relação entre o objecto e o sujeito, incutindo nos consumidores a ideologia igualitária da felicidade e do bem-estar.

A sociedade de consumo e o capitalismo têm vindo a alimentar o hedonismo e a personalidade narcisista, proporcionando através da publicidade e das biotecnologias a alteração do corpo humano. Deste modo, são hoje propostos novos estatutos para o corpo, principalmente no que concerne ao corpo feminino. Numa sociedade patriarcal, em que apelo das mulheres pelo “direito ao corpo” está longe de se ter realizado (Nead 1992: 4), a prevalência de estereótipos femininos com que somos constantemente bombardeadas, leva-nos a perguntar qual o papel da mulher na sociedade contemporânea ocidental. De que modo as mulheres (e nomeadamente as artistas) reflectem estas questões?

O trabalho que se apresenta pretende responder a estas interrogações e questionamentos – ou seja, desenvolver uma reflexão sobre o estatuto do corpo feminino na contemporaneidade, e em especial no meio artístico. É uma reflexão sobre o que de mais imediato possuímos, o nosso corpo, que para além de matéria orgânica é um elemento essencial da nossa identidade, e individualidade, estando sempre presente na relação com o outro.

Como se refere no Capítulo 2, a visão medieval e a contemporânea são opostas em relação ao corpo, já que na primeira ele é negado e na segunda é objecto de culto. Mas não deixam de existir pontos de contacto entre as duas perspectivas, principalmente no que toca à mortificação da carne e ao domínio exercido pelos homens sobre o corpo da mulher.

Na Idade Média o corpo era mortificado para a alma ser salva, na contemporaneidade é mortificado para ser aceite. A preocupação com a aceitação social gera fenómenos que superam a lógica de saúde: deformações ósseas, escolioses, distúrbios alimentares (anorexia, bulimia),

cirurgias plásticas exageradas e mesmo perigosas. Qualquer sofrimento parece compensar para satisfazer o impulso narcísico do indivíduo, potenciado pelos *mass media*. Tudo para comprar uma imagem do corpo perfeito.

1.2. Problema

A escolha do tema deu-se de modo espontâneo em torno dos trabalhos/projectos desenvolvidos no seio das disciplinas de Fotografia Artística, Vídeo Arte, LECA/Laboratório de Expressão e Criação Artística, e Projectos de Instalação Artística. A linha de pensamento é transversal, sigo o trilho da “Corporeidade”.

Por conseguinte, e em continuação do que já tinha trabalhado anteriormente, interessou-me explorar o erotismo presente nos Contos Infantis, mais concretamente a história da *Branca de Neve*, sendo este conto a base do meu primeiro Projecto, da série “Era uma vez...” (cf. Capítulo 5).

Ao estudar a problemática dos contos infantis, e dos contos de fadas, comecei a aperceber-me de questões ligadas à imagem do feminino, das suas representações, dos seus papéis enquanto jovens, donzelas inocentes, princesas. Daí que me tenha interrogado sobre o que é ser mulher, sobre quem sou eu (quem somos nós). Foi neste contexto que surgiu o segundo trabalho que incidiu no conto *As Doze Princesas Bailarinas*, vindo esta linha de inquirição a culminar no último projecto, baseado no conto *A Princesa e a Ervilha*. Ou seja, desenvolvi um *work in progress*, numa relação dialéctica entre as leituras referentes às pesquisas bibliográficas e os Projectos práticos que iam sendo executados.

Com o título do primeiro Projecto “Era uma vez...” - tema que, quase por acaso, acabou por percorrer depois todas as três histórias - apercebi-me que, a partir de certa altura, este me remetia para as questões da identidade. “Era” quem? Quem sou eu? “Era uma vez uma princesa...” Mas o que é ser princesa? Ao explorar o conceito de corpo com base nos contos infantis - contos que estiveram presentes ao longo da minha infância, que fazem parte das minhas memórias - estes acabaram por me fazer questionar a minha identidade.

O erotismo subliminar, e o cariz “sedutor” e “fantasioso” dos contos infantis, permitiu-me explorar artisticamente o jogo da sedução, seus signos, bem como o “domínio simbólico das formas” (Baudrillard, 2001: 25), que permeiam as barreiras proxémicas, podendo despoletar o fetichismo, o voyeurismo, “usando-me” como parte integrante do trabalho/do objecto artístico.

Para elaboração da presente dissertação, centrei-me portanto na articulação do corpo feminino com os Contos Infantis, passando pela análise do papel da mulher na sociedade, as metamorfoses que os conceitos de *corpo* e de *feminino* sofreram ao longo dos tempos, e ainda o modo como são transpostos para o objecto artístico, nomeadamente nas obras de artistas femininas contemporâneas.

1.3. Objectivos

O conceito *corpo* pode ser explorado sob várias perspectivas. No entanto, focalizar-me-ei, exclusivamente, no corpo feminino e na relação deste com a arte contemporânea enquanto *médium* artístico, e.g. performance e body art. Excluem-se assim todas as outras manifestações presentes na arte dos nossos dias, já para não falar na sua manifestação e proliferação na sociedade mediática que nos cerca.

Nesse sentido, para esta dissertação (discorrer teórico e Projectos) delimitaram-se como objectivos:

- reflectir sobre conceitos como arte contemporânea, corpo, feminismo, feminilidade, identidade, poder e sedução;
- investigar e explorar como o corpo feminino é encarado nas obras de arte contemporânea, mais concretamente por mulheres artistas;
- desenvolver metodologias de investigação, experimentação e produção artística, dando continuidade e consolidando a linha de trabalho que tenho vindo a seguir.

1.4. Organização da dissertação e metodologia

A presente dissertação compõe-se de uma vertente teórica e outra teórico-prática. Dei corpo ao trabalho através de uma revisão de bibliografia, tendo em vista a investigação/aprofundamento

do tema da dissertação, procurando ter presente o vínculo indissociável que unifica/separa o mundo real objectivo (i.e. a normatividade que nos é imposta, nomeadamente através dos *média*) e a subjectividade do sujeito.

Na componente teórica da dissertação viso a exploração do conceito *corpo*, realizada através de uma abordagem vertical do tema na arte - quero com isto dizer, um estudo da evolução histórica e civilizacional do conceito. Efectuei também um levantamento horizontal do tema, cingindo-me a uma resenha de autores teóricos e práticos (artistas) que, na contemporaneidade, exploram o (seu) corpo, abordando o seu pensamento e o tipo de obras a que esta temática deu origem. De modo a que, através da sua análise, possamos complementar a reflexão crítica iniciada.

No que diz respeito à componente prática deste trabalho, elaborei uma investigação pessoal, introspectiva, e uma concretização artística dos conteúdos explorados e desenvolvidos na componente teórica, embora seguindo sempre a linha temática de projectos anteriores, de forma a consolidar o meu campo de acção na criação artística (estes projectos mais antigos exploravam temáticas como poder, sedução, feminilidade e identidade, e o corpo na relação público/privado).

Na necessidade de dar clareza e orientação consistente ao background de pesquisa, senti a necessidade de dividir o argumento da dissertação em três partes principais. Assim, e depois deste primeiro capítulo, de Introdução, o Capítulo 2 explora a linha do tempo, expondo a mudança de visões a que o corpo foi sujeito no Ocidente. Subdivide-se em três pontos principais: o pensamento sobre o corpo, da Antiguidade aos período moderno, passando pela Idade Média e Renascimento; os discursos contemporâneos sobre o corpo; e, finalmente, a questão do corpo feminino.

O Capítulo 3 é referente ao corpo na arte, onde estudo um grupo restrito de exemplos da utilização do corpo feminino pela produção artística dos finais do século XX. São objecto de análise a produção de quatro mulheres artistas e as suas abordagens divergentes no recurso ao mesmo *médium* (por “corpo feminino” entende-se aqui aliás, e com excepção de um caso, o próprio corpo).

O Capítulo 4, intitulado “Era uma vez... Fadas e princesas nos contos tradicionais”, constitui uma incursão num campo tão rico e tão vasto como é a Literatura Infantil servindo, simultaneamente, de introdução/contextualização da componente prática da dissertação.

Finalmente, o Capítulo 5 corresponde à apresentação e justificação teórica dos Projectos que exprimem artisticamente o argumento. Nos trabalhos práticos que realizei, tive o intuito de fomentar uma relação dinâmica entre o objecto e cada indivíduo/observador, procurando colocar constantemente em questão as linhas limítrofes dos temas abordados.

Projecto I

Título: Era uma vez...(I)

Conto Infantil: “A Branca de Neve e os Sete Anões”

Conceito(s) a explorar: Este projecto é uma exploração de uma Branca de Neve sob uma perspectiva intrusiva, provocativa e incomodativa. Nele pretendi dar continuidade a um trabalho realizado no âmbito da disciplina de LECA/Laboratório de Experimentação e Criação Artística II, tendo como objectivo pôr à prova os limites dos conceitos público/privado.

Projecto II

Título: Era uma vez... (II)

Conto Infantil: “As Doze Princesas Bailarinas”

Conceito(s) a explorar: Este projecto aborda a questão do voyeurismo, onde a partir da criação (ou encenação) de uma atitude voyeurística no espectador, questioneei o ideal de beleza e os estereótipos da sensualidade feminina, reflectidos nas mortificações (sapatos de salto alto) a que a mulher eventualmente se sujeita para manter vivo o *mito da beleza* (Wolf, 1994).

Projecto III

Título: Era uma vez... (III)

Conto Infantil: “A Princesa e a Ervilha”

Conceito(s) a explorar: Nesta instalação pretendi questionar o desconforto dum corpo. Que é também o desconforto de uma identidade – a feminilidade, o sexo frágil. Mas esse desconforto é ainda causado por uma sociedade repressora, que impõe modelos e regras de conduta a todos/as os/as cidadãos/ãs, embora seja especialmente incisiva perante o género feminino. Coisas de que não nos apercebemos no dia-a-dia, mas que ficam a moer cá dentro - como uma pequena ervilha debaixo do colchão.

Todos os três projectos colocam o corpo em lugar de destaque e revelam novas maneiras de pensar, de agir e sentir o corpo, colocando-se então uma questão crucial: o corpo é transformado de acordo com os interesses individuais ou por influência externa? Como deveremos entender o contributo das biotecnologias e o potencial libertador (ou não) que estas trazem ao corpo

(Haraway, 1991)? Como é que o corpo actual sente o outro, a dor, o prazer, o sofrimento, o controle, a repressão e constrói as suas memórias, enquanto vive num mundo virtual?

Capítulo 2

Do corpo no Ocidente

2.1. Os antigos Gregos

A Grécia antiga estabeleceu modelos e formas na arte, na organização política, nos métodos de investigação, na filosofia e nas ciências físicas, que constituem em grande parte as bases da cultura ocidental. Ora todas as manifestações culturais e intelectuais do mundo grego revelam uma constante preocupação com a figura humana. Trata-se de uma cultura absolutamente antropocêntrica, na qual e segundo a definição de Protágoras, “o homem é a medida de todas as coisas” (Conti, 1978: 34).

A filosofia de vida dos antigos gregos – e dos romanos, por eles influenciados - assentava na expressão *mens sana in corpore sano*¹. Pretende-se com isto chamar a atenção para a união e complementaridade que deveria existir entre o corpo e a mente. Para tal, a ginástica e o desporto estavam bem presentes no quotidiano grego, e não só para exercitar e educar o corpo:

Parte da formação do cidadão residia no processo de purificação do espírito, vigente na ideia de que não era possível a perfeição sem a beleza do corpo. (...) Não há educação sem o desporto, não há beleza sem desporto, apenas o homem educado fisicamente é verdadeiramente educado e portanto belo (Rubio, 2002: 13).

Para Platão o homem era dividido em corpo e alma. O corpo era a matéria e a alma era o imaterial divino que o homem possuía. Era a alma que, pela sua excelência, procurava exercitar e educar o corpo mantendo-o na melhor condição possível. Alguns gregos, como Platão e os pitagóricos, acreditavam na Metempsicose ou transmigração das almas, o que implicava determinados deveres éticos. Se o corpo for dominado e moldado, a alma poderá escolher corpos igualmente belos no futuro. Caso contrário, como castigo, reencarnará sob a forma de animal (Veríssimo, 2008: 57).

¹ "Mente sã em corpo são", frase do poeta latino Juvenal (*Sátiras*, X, 356), se bem que o mesmo pensamento seja atribuído ao grego Tales de Mileto.

Na formação do jovem grego tinha pois grande importância a prática do desporto ou ginástica, sendo esta considerada como um dos três pilares da educação juntamente com a gramática e a música (Rocha Vieira, 2006: 370-374, 537)².

As actividades gímnicas tinham como objectivo desenvolver a agilidade e a beleza das formas, no desejo de adquirir vigor e saúde, bem como um modo elegante de se comportar. Esparta e Atenas diferiam, porém, na forma de conceber a educação, que visava metas diferentes. A educação espartana assentava essencialmente nos exercícios de tipo guerreiro, e num cultivo permanente do corpo que deveria ser forte e eficaz nas suas acções. Este processo era totalmente gerido Estado, que exercia a sua soberania tanto sobre crianças quanto adultos.

Diferentemente de Esparta, que manteve até tarde elementos arcaicos, típicos de um estado militar³, em Atenas, embora se valorizasse a actividade física, havia maior preocupação na formação do homem político. O cultivo do corpo (domínio motor) era complementado pelas discussões de filosofia e ciências, estudo da música e das artes para a formação do sentido estético e moral (domínio sócio - afectivo).

A prática do desporto era realizada em ginásios, onde os atletas treinavam integralmente nus, revestindo apenas o corpo com óleos. Mesmo nas competições desportivas encontravam-se nus. Porém, as mulheres não tinham o privilégio de praticar actividades físicas, num reflexo aliás da educação escolar, que era recusada às meninas atenienses.⁴

Em parte pelo facto de os atletas competirem nus, a presença feminina nos Jogos Olímpicos, sequer na assistência, estava também proibida sob pena de morte (Bologne, 1990: 354). Existia ainda outra razão para esta ausência: na sociedade grega, o homem devia responder pelas actividades da vida pública, enquanto que à mulher estava reservado o espaço doméstico do *gineceu*⁵. Na verdade, “as mulheres dos cidadãos não possuem, em Atenas, quaisquer direitos políticos ou jurídicos” (Flacelière, s. d.: 65), encontrando-se, nesse ponto, quase ao nível dos

² Cf. a longa dissertação sobre a educação dos antigos gregos no *Protágoras*, de Platão. Também nas *Leis*, 975d, se refere que o corpo deve ser formado pela ginástica e a alma pela música (*apud* Rocha Vieira, 2006: 494).

³ Como refere Rocha Vieira (2006:370), na época arcaica “encontramos apenas o ensino da ginástica, como sucessor imediato da milícia”; a este objectivo junta-se mais tarde o de enviar competidores para os Jogos Olímpicos.

⁴ Destaque-se, uma vez mais, a excepção de Esparta onde as jovens, ainda que submissas, tinham uma alimentação melhor e uma preparação física mais adequada do que as suas companheiras de outras cidades-estado. A prática da actividade física era estimulada com o fim de as robustecer, pois um corpo forte geraria crianças fortes.

⁵ Divisão, no interior das casas gregas reservada às mulheres. A vida destas deveria ser vivida no interior doméstico, tendo como tarefas a procriação e criação dos filhos, gestão dos bens e alimentos, e organização dos escravos.

escravos. Mesmo que pertencesse a aristocracia, a mulher era considerada como uma trabalhadora e o espelho do seu marido, por isso, deveria viver sempre em sintonia com ele. Assim se lamenta Medeia, na peça de Eurípedes:

De tudo o que tem vida e pensamento, somos nós, mulheres, as criaturas mais miseráveis. Em primeiro lugar necessitamos, gastando mais dinheiro do que ele merece, comprar um marido [alusão ao costume do dote⁶] e conceder um dono ao nosso corpo – mal ainda mais forte que o outro (*apud* Massey, 1989: 19-20).

Algures entre o século V e o século III a.C. assistiu-se à definição dos fundamentos estéticos e formais que caracterizarão a posterior produção artística grega. Esta terá como características principais o racionalismo, a busca do belo, e o interesse pelo homem.

De facto, a estatuária grega originou-se provavelmente no culto dos heróis ou dos atletas mortos, passando depois aos deuses (aliás antropomorfizados). Como refere Maria Helena da Rocha Vieira (2006: 587), a um grande número de atletas vencedores em Olímpia era consagrada uma estátua – daqui deriva o uso do nu.

A constante procura da perfeição e harmonia fez com que a representação dos corpos fosse conseguida de uma forma intelectualizada, combinando naturalismo (detalhes, estudo dos [músculos](#)) com idealização das formas. O corpo apresenta-se idealizado e sem defeitos. Procura-se “eliminar tudo o que é individual, acessório, acidental: elevar-se das formas dos homens à forma da «humanidade»” (Conti, 1978: 35).⁷

Mas se nas estátuas o corpo masculino aparece nu, tal não acontece com o feminino; por oposição ao *kouros*, a *koré* arcaica aparece sempre vestida - facto que, modernamente, não passou despercebido (Clark, s.d: 77; Janson 1977: 112).

O homem nu não choca, a mulher nua é escandalosa. São raras as estátuas de deusas nuas. Aparecem tardiamente, velam publicamente sexo e seios com um gracioso movimento de braços. A *Vénus Medicis* (Uffizi), a *Afrodite* de Sídón (Louvre)

⁶ Este era pago pela família da noiva, e acompanhava a jovem. Uma mulher não podia divorciar-se, mas o marido podia repudiá-la, argumentando por exemplo infidelidade. Nesse caso, devolvia o dote. As mulheres repudiadas ou que não casavam permaneciam na casa paterna, onde eram consideradas uma fonte de desonra e de despesas (Massey, 1989:20-22)

⁷ No século V a.C., Policleto foi o autor de uma estátua, o *Doríforo* (lanceiro), a que dedicou um livro que tratava das proporções do corpo, e que ficou conhecido como O *Cânone* (Rocha Vieira, 2006: 603; Janson 1977: 131). No mesmo sentido, Lisipo (séc. IV a.C.) introduziu a medida de sete cabeças e meia como a altura ideal do corpo humano.

correspondem a este tipo de “Vénus pudicas” que o [Renascimento] vai descobrir (Bologne, 1990: 355).

A nudez nos estádios está reservada aos homens e, na verdade, apenas durante a prática de desporto é que os gregos se apresentavam nus. No dia-a-dia, o cuidado com o vestuário era parte integrante das suas preocupações estéticas. O *quítion*, um rectângulo de tecido era a peça mais característica de sua indumentária: homens e mulheres usavam-no, sendo o dos homens longo, para momentos mais cerimoniais, ou curto para o dia-a-dia. O feminino era sempre longo e os atenienses zombavam das mulheres de Esparta, com os seus vestidos curtos que mostravam as coxas como os homens (Bologne, 1990 :356).⁸

Já se referiu a proibição das mulheres participarem nos Jogos, ou a sua simples presença nos estádios. Numa sociedade fortemente patriarcal, como a grega, em que o lugar das mulheres é no interior da casa, estas devem apresentar-se no espaço público de modo recatado e humilde.

2.2. Idade Média e tradição judaico-cristã

Como resultado das migrações bárbaras e da implosão do Império Romano do Ocidente, a Europa do início da Idade Média ficou praticamente confinada a populações rurais, tendo-se perdido muito do legado científico da antiguidade. A única instituição que não se desintegrou foi a Igreja Católica. Esta manteve o que restava de força intelectual, especialmente através da vida monástica. O homem instruído desses séculos era quase sempre um clérigo e um monge.

A Escolástica medieval irá tentar uma síntese entre o pensamento de autores clássicos, como Platão (para quem o corpo era já uma “prisão da alma”), e os valores oriundos da tradição judaico-cristã. Especialmente característica desta última é ideia de uma ligação entre corpo e pecado, i.e. a noção de “pecado da carne” (Bologne, 1990: 356), algo que a civilização greco-romana desconhecia. Ao herdar o contraste filosófico grego entre mente e corpo, o cristianismo da Idade Média obscureceu esta postura criando uma oposição entre o espírito e a carne, instituída sob o peso do dualismo que separa a alma material do corpo material. O corpo (carne) nasceu do pecado, daí que na cultura medieval (ou, pelo menos, na cultura das abadias e

⁸ Tal como se escandalizavam por os espartanos permitirem às mulheres treinar e competir em pequenos jogos atléticos (Clark, s.d: 41, 78).

mosteiros) ambos venham a simbolizar não só a corrupção moral, mas também a corrupção física: as maleitas, a doença e a morte.

Na *História do Pudor*, Bologne (1990: 104) descreve a autêntica "ocultação do corpo" que a religião impôs na Idade Média, abrindo um parêntesis de mil anos na evolução dos conhecimentos médicos e técnicas terapêuticas. Mesmo assim, a medicina não está submetida aos mesmos tabus que a arte (ibid.: 105). Para este autor, aliás, a recusa do corpo nu pela Idade Média – que, nesse domínio, contrasta com a Antiguidade clássica - deve ser contextualizada. O que existe é sobretudo uma certa indiferença pelo corpo - este é algo de que não podemos orgulhar-nos - a que se junta, no caso específico da medicina, a proibição de dissecar cadáveres.

Para a Idade Média, “estar nu é ser vulnerável” (Ibid.: 359), e a nudez é símbolo de vulnerabilidade e, por vezes, de humilhação. Quando Adão e Eva pecam pela primeira vez, provando a maçã, a dor e a morte penetram no mundo. É o fim da existência paradisíaca e do estado de inocência: “Então, foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus” (Gênesis 3, 7-13).

A consciência do corpo surge associada à consciência de terem pecado. Olharam para o seu corpo e viram que estavam nus, i.e. pela primeira vez se sentiram mal por isso, necessitando de fazer roupas para se cobrirem. A nudez medieval é diferente da nossa. Depende sobretudo do olhar – olhar do outro e por vezes do próprio (Bologne 1990: 262). Sendo a carne a parte baixa, vergonhosa do ser humano, a “nudez mostrada” é um castigo baseado na humilhação: passear um condenado nu, atá-lo ao pelourinho, etc. Porém, no dia-a-dia, a “nudez vivida” nada tem de escandaloso. É aceite nos banhos, na cama (na Idade Média dormia-se nu), nas latrinas (ibid. 360-61). Atitudes paradoxais para a mentalidade moderna, e parcialmente explicados pela existência de diferentes grupos sociais: existe um pensamento e uma religião popular, paralelos à Igreja oficial, o que explica a arte obscena das igrejas românicas, os santos ligados a cultos de fertilidade, etc.

E no entanto, entre os clérigos letrados, a doutrina do pecado original faz do corpo o eterno inimigo da alma. Todas as ligações carnavais podem considerar-se más e, para a maioria dos teólogos medievais (que nisso seguem St. Agostinho), o pecado está implícito na própria lei da geração: "Eis que eu nasci em iniquidade, e em pecado me concebeu minha mãe" (Salmos 51, 7).

“Nascemos entre fezes e urina”⁹ contrapõe St. Agostinho, sublinhando com horror a proximidade entre os órgãos sexuais e excretórios, e esta constatação parece degradar ainda mais a imagem que estes celibatários têm da mulher. A ignorância e o medo do Outro (os mistérios da menstruação e do parto), a que se junta alguma misoginia, fazem da mulher um ser simultaneamente desprezível e assustador (Beauvoir, 1975: 242).

O relato bíblico da Criação aparece citado ao longo do cristianismo como justificador da subordinação feminina face ao homem: a mulher foi apenas o segundo sexo¹⁰ a aparecer (Silvana, 2000: 8-10). De facto, não apenas é criada em segundo lugar, a partir duma costela de Adão, mas é feita *para o homem*. Nas palavras de Deus, ao criar Eva: “Não é conveniente que o homem esteja só, vou dar-lhe uma auxiliar, semelhante a ele” (Gênesis 2, 18).

Como lembra S. Paulo, quando argumenta que as mulheres devem trazer a cabeça coberta, em sinal de submissão: “o homem não foi tirado da mulher, mas a mulher do homem, nem o homem foi criado para a mulher, mas a mulher para o homem” (1 Coríntios 11, 8).

Mas o argumento da ordem de criação dos dois sexos, é suplantado pelo da mulher como originadora do pecado: Eva sucumbiu às tentações da serpente, comendo o fruto proibido e oferecendo-o a Adão (Silvana, 2000: 10). Afinal, foi a desobediência de Eva que trouxe a morte para toda a humanidade. Ela é a grande culpada. Em Gênesis 3,16 Deus diz à mulher, em castigo pela transgressão cometida: “Multiplicarei os sofrimentos do teu parto, darás à luz entre dores. Teus desejos te impelirão para o teu marido e ele te dominará.”

Está assim justificada a ordem patriarcal da cultura judaico-cristã. Como diz S. Paulo, na sua Carta aos Efésios (5, 22-23): “mulheres, submetei-vos a vossos maridos, como ao Senhor; porque o marido é a cabeça da mulher, como Cristo é a cabeça da igreja”. Na verdade, a hierarquia de género consagrada pela Igreja Católica não surge com o cristianismo, antes remonta muito para além. No Ocidente, por exemplo, e como vimos atrás, quer a civilização grega quer romana caracterizaram-se sempre por um feroz patriarcado. Também o contexto sócio-cultural europeu teve influência determinante no discurso religioso e nas suas interpretações relativamente ao papel social da mulher (Pernoud, 1978: 89-93).

⁹ *Inter faeces et urinam nascimur*, epigrama medieval atribuído a St. Agostinho foi lugar-comum dos teólogos medievais. Em contrapartida, a expressão “pecado original”, que quer dizer “pecado derivado de nossa origem”, não é uma expressão bíblica mas de Agostinho.

¹⁰ Cf. o título da famosa obra de Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo*, (Amadora: Bertrand, 1975-6, 2 volumes). Como refere S. Paulo: “Não permito à mulher que ensine nem que se arrogue autoridade sobre o homem; (...) pois Adão foi formado primeiro, e depois, Eva” (1 Timóteo, 2, 13).

A Igreja procura identificar Eva com aquilo que a mulher é, e Maria com aquilo que a mulher deveria ser (Silvana, 2000: 21). A natureza essencialmente pecaminosa da primeira constitui a regra, para a generalidade das mulheres. Na mãe de Jesus, pelo contrário, encontramos um símbolo de virgindade e castidade – e, ao mesmo tempo, de maternidade; um modelo que as mulheres devem imitar.

A fêmea comum mantém-se porém um ser enganador e indigno de confiança, que frequentemente leva os homens a pecar. Luxúria, mas também gula e preguiça: de modo a não devassar e comprometer a alma, o corpo deve ser dominado pela disciplina, através de jejuns, ascese, por vezes autoflagelação. Na Europa medieval o fenómeno religioso será marcado pela contemplação e pelas orações em retiro, onde a busca de Deus se alia à penitência e mortificação da carne. O eremitismo – por influência do ascetismo oriental, tal como fora praticado nos desertos da Síria e Egipto¹¹ - estará também presente como ideal da vida monástica, especialmente durante a Alta Idade Média. Tem aqui origem a famosa “tese repressiva” de Freud, de que falaremos mais à frente.

2.3. Renascimento

O termo Renascimento (*Rinascita*) foi usado pela primeira vez por Vasari, em meados do séc. XVI, para referir-se à redescoberta e revalorização das artes e letras clássicas, efectuadas pela geração imediatamente anterior à sua (Panofsky, 1981). Este período foi marcado por transformações económicas e sociais que se reflectiram em todas as áreas da vida humana, e assinalam o fim da Idade Média e o início da Idade Moderna.

O florescimento cultural e científico renascentista resulta de uma nova atitude perante a vida, em que se misturavam sentimentos novos de liberdade social e individual, típicos das cidades-Estado italianas, e um conceito de educação que valorizava os talentos individuais de cada um e buscava desenvolver o homem num ser completo e integrado, à maneira do antigo ideal clássico. A arte renascentista regressa ao conceito de representação e imitação da natureza (*mimesis*). Voltou-se à exaltação do belo, no qual o cânone greco-romano serviu de base para a representação das várias posturas do corpo.

¹¹ Simeão, o Estilita (c. 389 - 459), santo da Igreja Católica Romana e da Igreja Ortodoxa, foi talvez o mais famoso dos ascetas sírios. Ingressou como monge em Teleda, tendo adoptado práticas de austeridade extremas que geraram críticas e o afastamento da comunidade. Mudou-se então para Telnessin por volta do ano 412, onde passou a viver como eremita no topo de uma coluna de pedra (tornando-se assim um estilita, do grego *stylos*, «coluna»). Foi adoptando colunas cada vez mais altas, tendo a última, onde viveu durante trinta anos, 17 m de altura.

Mas o Renascimento foi também um período de experimentação e observação do mundo que nos rodeia – e que culminaria, no séc. XVII, no nascimento da ciência moderna. Esta preocupação estendeu-se ao conhecimento do corpo humano, que através das interrogações e descobertas da filosofia, da física e da medicina, deixa de ser visto apenas como gerador de erros e de pecados. Na arte, destacam-se os primeiros estudos de anatomia, de Leonardo da Vinci.

Com a desestruturação do modo de produção feudal e o início do Renascimento, marcado pelo mercantilismo, surgem uma série de retrocessos na condição da mulher na sociedade ocidental. As mulheres deixam de frequentar as universidades, vêem restringida grande parte de seus direitos civis (como o direito à propriedade e heranças), e o mundo do trabalho também lhes fecha as portas; passam a transitar num restrito número de profissões justamente num momento em que o trabalho passa a ter valor enquanto *status* social. Isto resulta, em parte, da reintrodução do direito romano que, em toda a Europa, substitui os antigos costumes feudais herdados da cultura germânica (Pernoud, 1978: 89-93).¹²

O trabalho fora do lar é desvalorizado, sendo considerado prejudicial à vocação fundamental da mulher, pois não está de acordo com a sua natureza física e psicológica – maternidade. Entre os séculos XVI e XVII assiste-se a uma “privatização do espaço doméstico”, que atingirá o seu apogeu no séc. XIX (Casey, 1990: 193): a mulher aparece como eixo central da família permanecendo sob domínio privado do lar e dirigida à maternidade, enquanto que homem se situa na esfera pública da sociedade.

Sucede o mesmo nas artes: o Renascimento não tem um equivalente feminino de Leonardo, Miguel Ângelo ou Rafael. Estes artistas são os representantes de uma nova cultura letrada, a que as mulheres não têm acesso. Aos pintores e escultores exige-se o estudo da matemática, geometria (perspectiva linear), bem como o conhecimento dos clássicos. As mulheres artistas, que tinham assento nas guildas medievais¹³, perdem progressivamente terreno passando a executar apenas tarefas menores (Chadwick, 1990, 59-62).

De sujeito, a mulher passa a objecto de representação. Embora o nu masculino não desapareça de cena, o feminino ganha cada vez mais importância –até tornar-se, já no século XIX, o tema dominante na pintura europeia (Nead, 1992: 47).

¹² Casey (1990: 100-106) tem uma explicação diferente, mas coincide na constatação de uma progressiva autonomia jurídica e financeira das mulheres. Paradoxalmente, é também neste período que a figura do demónio exerce grande influência sobre o imaginário católico e protestante, culminando nas “caças às bruxas” dos séculos XV e XVII. A mulher mantém a ligação ao pecado e ao demónio, sendo vista como ameaça sedutora.

¹³ A 2.ª edição das *Vidas* de Vasari ainda inclui o nome de 13 mulheres artistas (Chadwick, 1990: 26).

A partir do século XV, uma multidão de mulheres nuas povoa os quadros de teor mitológico. Num dos temas favoritos dos períodos renascentista e barroco, *O Julgamento de Páris*, um homem observa três mulheres nuas, ajuizando da sua conformação a um ideal (masculino) de beleza. Páris premeia com uma maçã de ouro a mulher que achar mais bela, numa perfeita atitude de moderno *voyeur* (Berger, 1982: 55-56).

2.4. O corpo nas sociedades modernas

Um tema chave da época moderna foi o pensamento de Descartes de que o nosso corpo consiste numa máquina. A célebre expressão “Penso, logo existo” valoriza a mente em detrimento do corpo e, na verdade, Descarte inicia uma concepção dualista do ser humano. O homem passa a ser visto como um ser pensante (1988 [1641]: 207) possuidor de um corpo-máquina que deveria ser controlado e disciplinado.

Com o precioso auxílio da razão, o homem emancipa-se do jugo da natureza, para tornar-se seu dono e senhor, com autoridade sobre o próprio corpo. A medicina como técnica de agir sobre as condições da vida tornar-se-á aliás um dos interesses dominantes de Descartes.

Este é o fundador do racionalismo moderno, do optimismo da Razão, e progresso da ciência, que caracterizam o Iluminismo. Mas as luzes da Razão têm um lado negro, como lembram os autores da Escola de Frankfurt, ligados ao freudo-marxismo.

De acordo com a teoria de Freud, a moderna civilização obriga-nos a pagar um preço pelos benefícios que nos fornece: temos de controlar as pulsões, integrar-nos no mundo do trabalho. Modernidade e civilização são sinónimos de Superego (Giddens, 2001: 13). Numa releitura crítica da obra de Freud, que acusa de renúncia, Herbert Marcuse (*Eros e Civilização*, 1955), proclama a necessidade de uma “revolução” na sociedade ocidental através da libertação sexual. Para Marcuse, que complementa a sua análise com uma crítica marxista da cultura tecnocrática, baseada no trabalho alienado, o conflito entre o princípio do prazer e o princípio da realidade determinam, na nossa sociedade, uma satisfação adiada. A pulsão de Eros é desviada para o esforço no trabalho, o investimento na produtividade.

Na *História da Sexualidade*, Michel Foucault (1990: 15) critica esta perspectiva, a que chama a “hipótese repressiva”. Embora o próprio Foucault pareça aceitar um ponto de vista semelhante

nas suas obras anteriores, onde escreveu sobre o “poder disciplinar” dos hospitais, asilos e prisões.

Mas o conceito de poder em Foucault é complexo. De facto, este tanto pode ser constrangedor como mobilizador. Para este pós-estruturalista, os mecanismos de sujeição são os mesmos da criação do sujeito, da identidade que resiste (jogo de palavras entre “sujeito”, indivíduo, e “sujeito”, submetido a).

As inúmeras perversões que, pela primeira vez, são catalogadas no século XIX pelos médicos e psiquiatras tinham por intenção não suprimir mas – é-se levado a suspeitar - atribuir-lhes uma realidade analítica. O homossexual (enquanto conceito) emerge nesta altura, bem como a sexualidade feminina é descoberta “e imediatamente reprimida - tratada como a origem patológica da histeria” (Giddens 2001: 15).

Inicialmente, Foucault concentra-se no “corpo como máquina” (no que converge com Marcuse): com a Revolução Industrial, a avaliação e a importância do corpo humano dependem da sua capacidade produtiva.

Esta sociedade era regida por instrumentos de poder centrados no corpo e na sua disciplina. Enquanto elemento de uma cadeia de produção, “um corpo pode ser submetido, utilizado, transformado e aperfeiçoado.” (Veríssimo, 2008: 61).

Posteriormente, Foucault concentra-se no conceito de biopoder.

Não nega que, em muitos momentos, houve repressão. Mas a dinâmica é mais complexa. Ao invés de simples repressão, o que aconteceu a partir do século XVIII em relação à mulher, por exemplo, foi que para atender a uma necessidade histórica (a importância da população como índice de riqueza e como mão de obra) a mulher começou a ser alvo de discursos médicos e jurídicos, assentes nos processos biológicos que afectam a natalidade, reprodução/casamento, bem como a saúde e longevidade.

Na época moderna o poder não assenta, como acontecia nas que a precederam, no poder de tirar a vida, mas sim no poder de a potenciar, de nela investir cada vez mais (Foucault, 1990: 139-42).

É importante perceber este mecanismo de poder, quando hoje, em nome de uma libertação, por vezes nada mais fazemos do que colocar o sexo, e a beleza de um corpo ideal, como mais uma

mercadoria de consumo. Era esta a crítica que Foucault fazia aos escritos de Marcuse sobre “libertação sexual” muito em voga na década de 1960.

Em contrapartida, e segundo Giddens (2001: 121), a maior crítica que se pode fazer ao filósofo francês é ele ter ignorado a questão do género, permanecendo assim incapaz de compreender os movimentos de libertação sexual:

não creio que o biopoder, tal como Foucault o descreve, explique as mudanças de atitudes sexuais... Essa mudanças são, pelo menos em parte, resultado de uma luta e é impossível negar que haja elementos emancipatórios envolvidos... não uma mera luta com uma enredada teia de aranha, como propõe Foucault. As mulheres em particular conseguiram liberdades sexuais que, por muito parcelares que possam ser, são notáveis quando comparadas com as que tinham apenas há umas décadas.

2.5. O corpo no feminino

Na característica misoginia da Idade Média (Bologne, 1990: 365), o pecado é a carne e a carne é o mesmo que a mulher. Foi ela quem conduziu Adão ao pecado. Nas palavras de Tertuliano:

“Mulher! És a porta do diabo. Persuadiste aquele que o diabo não ousava atacar de frente. Foi por tua causa que o filho de Deus teve de morrer. Deverias andar sempre vestida de luto e de andrajos.” (apud Beauvoir, 1975: 242)

A misoginia dos padres exprime-se ainda na forma como se lhe referem: a mulher é como “um templo edificado em cima de um esgoto” (Tertuliano, citado por Beauvoir, *ibid.*).

A repugnância do cristianismo pelo corpo feminino é tal que ele consente em destinar o seu Deus a uma morte ignominiosa, mas poupa-lhe a mácula do nascimento: o Concílio de Éfeso, no Oriente, e o de Latrão no Ocidente, afirmam a concepção virginal de Cristo. Os primeiros padres da Igreja... pensavam que Maria parira no sangue e na imundície como as outras mulheres, mas é a opinião de St. Agostinho e St. Ambrósio que prevalece. O seio da Virgem permaneceu fechado (Beauvoir 1975: 243).

Enquanto mãe, e subordinada ao marido, a Mãe de família será alvo das mais esplêndidas apoteoses. Claro que tudo isso tem um preço:

...somente aceitando o seu papel subordinado... [Maria] será glorificada. “Eu sou a Serva do Senhor” [Lucas 1, 38]. Pela primeira vez na história da humanidade, a mãe ajoelha-se diante do filho; reconhece livremente a própria inferioridade. É a suprema vitória masculina que se consuma no culto de Maria (Ibid.: 247).

Esta visão da Igreja teve inevitáveis consequências sobre todo o pensamento se lhe seguiu. E contudo, a condição social da mulher, como vimos atrás, era quase invejável na Idade Média, se comparada com os desenvolvimentos que terão lugar nos séculos imediatamente a seguir.

Ao longo da Idade Média Média, e mesmo depois no Antigo Regime, a prática da medicina, por exemplo, não estava teoricamente interdita às mulheres. Mas a partir do momento em que o diploma universitário passou a ser obrigatório para o exercício da profissão, no século XIX, o número de mulheres médicas (que nunca fora grande) diminuirá drasticamente: a história das práticas médico-cirúrgicas até ao século XXI, é a história da contínua perda, por parte das mulheres, do controle sobre o seu corpo.

A partir do século XVII o médico começa a intrometer-se na esfera da moral e dos costumes, tendência que se generalizará ainda mais no século XVIII. Em nome do projecto das Luzes, o físico associará aos discursos moralizantes da sua época um discurso normativo que inclui o onanismo, as doenças venéreas, a alimentação e higiene, e o corpo da mulher (Foucault, 1990).

Como refere Bologne, é também a partir do século XVII, que o poder do médico se vai alargando nesse campo específico, visando liquidar aquele que era um dos seus mais poderosos adversários: a parteira.

Nem o médico nem o cirurgião nem o padre sonham contestar-lhe um poder que muitas vezes invade as suas atribuições... [Tem] uma palavra a dizer em casos de violação, de ruptura dos votos monásticos, assiste aos partos, baptiza as crianças em risco de morrerem à nascença, etc. (Bologne, 1990: 119).

A partir desta data, e ao longo dos séculos seguintes, os médicos e cirurgiões começam a retirar clientela à comadre ou parteira. Surgem tratados de ginecologia, onde se explica como proceder a um exame da parturiente do debaixo do vestido, de modo a não ferir o pudor feminino, ao

mesmo tempo que se passa a exigir um diploma universitário para a prática de medicina (o que imediatamente excluía as mulheres). Até chegarmos, nos dias de hoje, ao seguinte paradoxo:

se, até ao século XIX, repugnava às mulheres confiar-se às mãos masculinas, o desaparecimento das comadres e a raridade das médicas acabou por impor a regra inversa: o obstétrico continua a ser o domínio onde [ainda hoje] a mulher é mais dificilmente aceite (Bologne, 1990: 124).

O mesmo século XIX que interdita às mulheres a prática da medicina (por exclusão no acesso à universidade), é também aquele que se deleita com o nu artístico de um Delacroix ou a de um Ingres - se bem que cause escândalo o realismo cru de um Manet (*Olimpia*, 1865). O controle exercido sobre o corpo feminino, sob o patriarcado, mantém ligadas as áreas da medicina e da arte:

For women, to reclaim power over their bodies meant to reclaim both control over the ways in which the body is imagined and represented within culture... the coupling of art and medicine is no accident; both were seen as repressive mechanisms that worked to regulate and contain women's power and rights to self-definition (Nead, 1992: 64).

A partir da “revolução sexual” das décadas de 1960-70, das lutas femininas (Women's Lib.) e de movimentos artísticos como a Body Art, ruem os tabus que controlavam o corpo. Emerge então uma sociedade mais sadia, comprometida na redescoberta do corpo (Giddens, 2001).

Muito depressa, porém, sob o impacto conjunto da moda, do cinema, e mais tarde da publicidade, ocorre nova imposição de modelos. O emergir de determinadas personagens (*top models*), a pressão consumista, promovida pela indústria farmacêutica e cosmética, associadas à crescente difusão de práticas corporais (desporto), são alguns factores que contagiaram a sociedade para um culto narcisista do corpo.

De facto, desde o início do séc. XX que a imprensa, especialmente dirigida ao público feminino cria ideais de corpo e normas estéticas, a partir de imagens das estrelas de Hollywood que invadem a vida quotidiana. Também a sociedade contemporânea impõe novas normas corporais que exacerbam narcisistamente a autovigilância, o autocontrole, a automanutenção com vista à optimização da aparência, criando um novo Mito da Beleza (Wolf, 1994). Desenha-se assim uma diferenciação social entre aqueles que não podem ter um corpo esbelto e cuidado e os que não o

conseguem. Numa sociedade onde a fragilidade humana é desprezada, imperando a juventude, todos os demais (idosos, deficientes físicos ou psicológicos, feios, gordos, etc.), são desprezados. O seu corpo, a sua condição humana deve ser oculta, encoberta ou até esquecida.

Hoje, a onnipresença das imagens dos *media* no quotidiano torna o corpo vulnerável a investidas de várias ordens, numa tentativa desesperada de aproximação aos modelos impostos. Neste sentido, as biotecnologias constituem uma oportunidade de alterar uma imperfeição, um detalhe que cause desconforto. À sua disposição estão variadíssimas ferramentas, desde as possibilidades propostas pela indústria cosmética às cirurgias plásticas, com a nefasta consequência de aniquilarmos o corpo real em nome de um mito, um conjunto de estereótipos que nos é imposto.

2.6. Conclusão

Até aos dias de hoje, a mulher tem sido o resultado de um *continuum* histórico, onde as concepções tradicionais do feminino continuam a ter influência nas representações de género nas sociedades contemporâneas. De entre estas concepções, destacam-se os modelos e padrões veiculados pelos documentos oficiais da Igreja católica que fornecem protótipos de comportamento destinados às mulheres e à sociedade em geral face a elas.

A revolução sexual, e libertação do corpo protagonizada pelos movimentos feministas na década de 1960, trouxeram esperança de uma mudança radical nas relações de género. Porém, rapidamente a publicidade e os meios de comunicação de massa retomaram o eterno Mito da Beleza, apresentado agora em versão *soft*.

A primeira metade do século XX apresenta-nos um cenário marcado por guerras, crises económicas, revoluções sociais. Com a evolução tecnológica e científica mudaram também os paradigmas no modo de pensar verificando-se, hoje, uma heterogeneidade de discursos.

Neste âmbito, o sociólogo Jean Baudrillard (1991) introduziu a discussão do *simulacro* na sociedade pós-moderna¹⁴: um ambiente caracterizado pelo desaparecimento das ideologias, pelo excesso, pela rapidez das informações, pela confusão entre o real e o imaginário e pela falta de

¹⁴ François Lyotard foi pioneiro no emprego do termo “condição pós-moderna”, caracterizando-a como o fim das metanarrativas, os grandes discursos legitimadores da Modernidade. O pensamento moderno, baseava-se na crença da verdade, alcançável pela razão. Mas desde Heisenberg, que verdade e conhecimento são relativos, não podendo a ciência ser já considerada como fonte de verdade.

limites. Um mundo em que a preservação do corpo físico garante uma aparência eternamente jovem, e a felicidade se atinge pelo consumo desenfreado.

Baudrillard trabalha a “sedução” como artifício do mundo. A sua crítica parte de uma reflexão sobre a tecnologia e as suas implicações - um cenário em que o ser humano se afasta cada vez mais do mundo real e natural e se concentra no mundo das imagens, da televisão e dos meios de comunicação de massa, enquanto sociedade de consumo (Baudrillard, 1981), produtora de mitos e estruturas excludentes. A obsessão com a aceitação social gera fenômenos que superam qualquer lógica: deformações ósseas, escolioses, distúrbios alimentares, cirurgias plásticas desastrosas, são o preço a pagar pela imagem de um corpo perfeito.

Capítulo 3

Era uma vez... Fadas e princesas nos contos tradicionais

3.1 Introdução

Desde os tempos mais recuados, e nas mais diversas nações, se encontram formas de narrativa oral que estão na génese de toda a literatura, em especial da literatura infantil (Pires 1982: 19).

Esta tradição oral seria a tentativa de explicação para fenómenos naturais, ou aparentemente sobrenaturais, em épocas recuadas. Fenómenos atmosféricos, mas também biológicos, e até mesmo socio-políticos - tudo aquilo que constituía um mistério para a mente humana era explicado, sob a forma de lendas, fábulas e mitos. Como refere Maria Laura Pires (1982: 20):

Nas antigas literaturas do Egipto, Índia, Grécia encontram-se referências ao hábito de contar histórias como forma de entretenimento, não só das crianças mas também dos adultos. [Como é exemplo a] passagem da Odisseia em que nos é relatado como Ulisses conta as suas aventuras maravilhosas na corte do rei Alcino.

Um outro exemplo, igualmente retirado do mundo antigo, são as conhecidas fábulas de Esopo¹⁵.

Os contos infantis, ou contos de fadas, como por vezes são chamados, fazem parte desse velho universo do conto popular, juntamente com as fábulas ou os *rimances* (ou *romances*), poemas épicos cantados da tradição ibérica. Trata-se sempre de narrativas curtas, transmitidas oralmente, que no caso específicos dos contos de fadas envolvem algum tipo de magia ou de encantamento. É esta aliás, a principal diferença relativamente às fábulas – estas últimas não evocam necessariamente um universo mágico, a única alteração à realidade empírica consiste no facto de os animais falarem (Jones, 1995: 34).¹⁶

Se na maior parte das culturas não há uma clara linha de separação entre mito e contos tradicionais, ou de fadas, existem todavia algumas diferenças (Bettelheim, 1991: 50): o final nos mitos é quase sempre trágico, enquanto que nos contos de fadas é sempre feliz (excepto em

¹⁵ autor grego, do século VI a.C., antigo escravo, cuja biografia se reveste de contornos lendários. Algumas das suas fábulas são comuns ao *Panchatantra*, uma colecção de contos escrita na Índia por volta do séc. III a.C., mas baseada em material mais antigo. Não existem certezas sobre quem influenciou quem, mas os estudiosos são unânimes em concordar que, quer num caso quer noutro, estão em causa tradições orais que poderão remontar aos primórdios da humanidade.

¹⁶ Nalgumas versões mais antigas dos contos de fadas, encontramos animais falantes: assim acontece em *A Princesa e a Rã*, mas também no caso dos “animais-ajudantes” de muitas histórias: *Gato das Botas*, *Pássaro de Fogo* (a raposa), e variantes da *Gata Borralheira*, em que um animal substitui a fada-madrinha.

contos como *A Vendedora de Fósforos*, de Andersen, mas trata-se, nestes casos, de histórias modernas). Segundo Bettelheim (ibid. :36) a importância dos contos de fadas para o indivíduo em crescimento é diferente dos ensinamentos sobre as formas correctas de comportamento social fornecidos pela religião, pelos mitos e pelas fábulas. O conteúdo do conto tem mais a ver com os problemas internos do indivíduo, que parecem incompreensíveis e portanto insolúveis.

Apesar de por vezes atemorizador, ou aparentemente absurdo, o conto de fadas garante sempre um final feliz: “e viveram felizes para sempre”. Assim, a criança não precisa de preocupar-se e permite ao seu inconsciente que alinhe com o conteúdo da história. Ao contrário da fábula que apresenta uma “moral da história”, os contos têm sempre um final tranquilizador (Ibid.: 44).

Bettelheim lamenta aliás que, nos dois últimos séculos, tenha passado a vigorar a ideia de que os contos tradicionais digam respeito somente às crianças e não tragam nada de importante para os adultos. Durante muito tempo, nas épocas em que a instrução não era generalizada, a maior parte das pessoas – tal como as crianças – só tinham acesso ao conhecimento através de histórias contadas junto à lareira nas longas noites de Inverno – ou pela leitura em voz alta (daqueles poucos que sabiam ler ou se podiam dar ao luxo de um livro). Nas histórias contadas ao serão, não se fazia distinção entre adultos e crianças - mesmo se o conteúdo delas, aos olhos de hoje, não pareça adequado à idade delas. Isto acontecia por duas razões: em primeiro lugar, as histórias destinavam-se, de facto, a adultos (ou, se quisermos, a toda gente) e não a crianças; em segundo lugar, porque durante muito tempo as crianças foram consideradas adultos em miniatura, com os mesmos interesses e as mesmas reacções que estes últimos, não havendo necessidade de distinguir entre o que se destinava a uns e a outros (Pires: 1982: 28; Ariès, 1988).

Uma outra característica interessante, e que ajuda a distinguir estes contos de outros tipos de literatura oral, é o facto de grande número ser protagonizado por personagens femininas (Jones 1995: 64 e ss.): *Rapunzel*, *Branca de Neve*, *Gata Borralheira/Cinderela*, *Capuchinho Vermelho*, *Barba Azul*, *Hansel e Gretel*, *Pele de Burro*, *As Doze Princesas Bailarinas* ¹⁷ – para referir apenas alguns dos mais conhecidos. Esta particularidade poderá dever-se a uma época em que muitos dos contadores de histórias eram também do sexo feminino. Como refere Karen Rowe (“To Spin a Yarn: The Female Voice in Folklore and Fairy Tale”, *apud* Zipe 1994: 52),

¹⁷ Mais modernamente, *A Princesa e a Ervilha*, de Andersen – que, contudo, se teria inspirado no folclore escandinavo.

In the history of folktale and fairytale, women as storytellers have woven or spun their yarns, speaking at one level to a total culture, but at another to a sisterhood of readers who will understand the hidden language.

3.2. O conto de fadas: das origens celtas ao século XIX

A palavra "fada" tem origem no latim *fatum* (fado, destino), termo comum às principais línguas europeias (francês *fée*, inglês *fairy*...). As fadas são seres mitológicos, presentes nos folclores celta e germânico, e é por analogia com elas que os contos tradicionais são frequentemente designados por contos de fadas, *fairy tales*, etc. De facto, como refere Bettelheim (1991: 36) a designação é infeliz, na medida em que, numa grande parte das histórias, as fadas nem aparecem; seria talvez preferível a designação Contos Tradicionais. Outras denominações são, em França e noutros países, *Contos da Mãe Gansa*¹⁸ ou, em Portugal, *Contos/Histórias da Carochinha*.

As fadas são, pois, entidades sobrenaturais, geralmente mulheres jovens e belas – outras vezes frágeis velhinhas – que interferem na vida das pessoas comuns. Podem ser boas ou más (caso em que se confundem com as "bruxas"), e muitas vezes usam os seus poderes para beneficiar um/a afilhado/a, ou seja, alguém que ao nascer lhes é confiado à protecção (fada-madrinha). “Eu te fado e torno a fadar...” repetem as doze fadas de *A Bela Adormecida*¹⁹, que a cumulam com os dons da beleza, fortuna, bondade, etc. Estes seres presidem, assim, à evolução de um destino (*fatum*).

As primeiras referências às fadas surgem na literatura cortesã da Idade Média e nas novelas de cavalaria do Ciclo Arturiano, elaboradas a partir de fontes céltico-bretãs. Personagens poderosas, como Morgana (Morgan Le Fay, a meia-irmã do rei Artur²⁰) e Viviane, evidenciam o elevado estatuto das mulheres na cultura celta, algo muito diferente do que sucedia entre os seus contemporâneos gregos e romanos. As fadas aparecem frequentemente ligadas ao amor, sendo elas próprias amadas ou actuando como mediadoras entre os amantes. Com a cristianização dos mitos celtas, é este último sentido que predomina. Ao longo do século XII, por acção dos trovadores, assiste-se à difusão desta cultura pelas cortes de toda a Europa – processo em que os

¹⁸ Desde a ed. impressa do livro de Perrault, em 1697; cf. *infra*.

¹⁹ Em especial a última, que tenta “desfazer” o feitiço da fada má.

²⁰ Le Fay, i.e. “a fada”, do francês *fée*.

mitos celtas perdem gradualmente a sua dimensão sobrenatural, transformando-se em vulgares romances de cavalaria.

A partir do século XVI, alguns contos tradicionais (ainda pensados para adultos), começaram a ser reunidos em colectâneas como *Lo cunto de li cunti...* de Giambattista Basile (Nápoles, 1634). Esta obra agrupa contos da tradição popular napolitana, muitos deles semelhantes às histórias que conhecemos hoje.²¹

Mas a transformação dos contos de fadas em literatura infantil, sucessivamente expurgados das passagens consideradas menos próprias, é um processo que se inicia na França do século XVII e apenas fica completo, na maioria dos países europeus, já em pleno século XIX (Zipes, 1994: 14).

Em 1697, Charles Perrault publicou os *Contes de ma Mère l'Oye*²², colectânea de histórias populares que incluía, entre outros, os célebres *Capuchinho Vermelho*, *A Bela Adormecida no Bosque*, *Barba Azul*, bem como uma narrativa menos conhecida com o sugestivo título de *As Fadas*.²³ Num primeiro momento, estes contos não se destinavam a crianças, mas antes a demonstrar como o folclore e a cultura francesa podiam ser recuperadas como literatura civilizada (Zipes, 1994: 17). Aliás, o verdadeiro “inventor” da moda dos contos não foi tanto Perrault quanto um grupo de mulheres aristocratas que se reuniam em *salons*, e compunham contos numa espécie de jogo literário e galante:

The institutionalization of the literary fairy tale, begun in the salons during the 17th century, was for adults and arose out of a need by aristocratic women to elaborate and conceive other alternatives in society than those prescribed for them by men. (Zipes, 1994: 23)

É o caso dos *Contes des Fées* (1697-98), de Madame D'Aulnoy. Muitos desses contos baseavam-se também em autores clássicos que, assim, convergem com as velhas histórias populares, que crianças e pais escutavam ao fogão, contados pelas criadas. É sobretudo a partir da adaptação de *Pele de Burro* (1696) que Perrault manifesta a intenção de escrever para crianças, principalmente meninas, orientando a sua formação moral.

²¹ Assim, por exemplo, o conto *Sole, Luna e Talia*, prefigura *A Bela Adormecida*, e *Zezolla*, a *Gata Borralheira*; existe também uma versão de *Branca de Neve* (Jones, 1995:38).

²² “Contos da minha mãe gansa”; o título completo da ed. original era: **Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités: Contes de ma mère l'Oye.**

²³ Era uma vez uma malvada viúva que tinha duas filhas: a mais velha parecia-se com ela, quer no feitio quer na cara. Já a mais nova era o retrato do pai e, tal como este, era doce e honesta. Aparece uma fada, que castiga uma e recompensa a outra: sempre que a primeira fala saem-lhe da boca sapos e serpentes; quando fala a segunda, saem flores e pedras preciosas.

O gosto pelos contos tradicionais manteve-se até bastante tarde, especialmente nos meios rurais. Contudo, há medida que o conhecimento evoluía, com o racionalismo e o triunfo das Luzes no século XVIII, os contos que até aí interessavam a toda a família, passaram a ser vistos como histórias de velhinhas, que apenas serviam para distrair as crianças. Entretanto, também no século XVIII, pedagogos como Rousseau e Pestalozzi, com as novas ideias sobre pedagogia educacional e renovação da escola, se por um lado foram responsáveis por ”uma nova prática de leitura que produziu um mercado sem precedentes para os livros infantis” (Shavit 2003: 23), por outro quase conduziram à erradicação das velhas narrativas populares, com as suas histórias de sangue e incesto. De facto, a partir dessa altura acentuar-se-á sobretudo o carácter didáctico e de formação moral da literatura infantil que, à semelhança das fábulas de La Fontaine ²⁴deverá terminar sempre com uma “moral da história”.

Mais tarde, já no século XIX, os contos de fadas retornaram, fruto de uma preocupação etnográfica. Foi nesse contexto que os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, estudiosos da língua e mitologia germânicas, bem como do folclore do povo alemão passaram a colectar e estudar uma grande massa de textos. Entre 1812 e 1822, publicaram vários volumes de contos, formando uma antologia intitulada *Kinder und Hausmärchen*, “*Contos da Criança e do Lar*”, que incluía *Branca de Neve e os Sete Anões*, *O Príncipe Rã*, *Os Músicos de Bremen*, *As Doze Princesas Bailarinas*²⁵ – mas também novas variantes de *O Capuchinho Vermelho*, *A Bela Adormecida*, e *A Gata Borralheira*. As inúmeras semelhanças com as histórias de Perrault evidenciam que, mais do que um fundo comum de fontes folclóricas, os Grimm podem ter recolhido inadvertidamente narrativas de pessoas que conheciam (de ouvido, ou porque os tinham lido) os contos do autor francês.

Também em Inglaterra e noutros países, durante o Romantismo, com o interesse pelas antiquilhas, e as formas de literatura tradicionais como as baladas, redescobre-se o ciclo arturiano onde é descrito um mundo diferente do real, povoado por fadas, gigantes e anões, para gáudio do público infantil. Finalmente, entre 1832 e a década de 1870, o dinamarquês Hans Christian Andersen escreveu cerca de cento e cinquenta contos destinados a crianças, de que se destacam, entre outros, *A Pequena Sereia*, *A Roupa Nova do Imperador*, e *O Soldadinho de Chumbo*. Eram em parte retirados da cultura popular -como *A Princesa e a Ervilha*, inspirado num conto tradicional escandinavo – em parte criação do próprio, podendo Andersen ser considerado, nesse sentido, o verdadeiro criador da literatura infantil.

²⁴ Jean de La Fontaine (1621 –1695), fabulista moderno e profundamente original, mesmo quando retira inspiração de clássicos como Esopo, Boccaccio, ou a antologia indiana *Panchatantra*.

²⁵ Na ed. original *Die zertanzten Schuhe*, “Os sapatos gastos pelo uso”.

3.3. Interpretação e classificação dos contos

O conto de fadas tem sofrido alterações ao longo do tempo, de acordo com os contextos sociais e culturais. Contudo, tende a desenrolar-se num cenário temporal e geograficamente vago, iniciando-se e terminando quase sempre da mesma forma: "Era uma vez..." e "viveram felizes para sempre". Só tardiamente ocorrem tentativas de lhe introduzir um princípio moral – inicialmente sob a forma de apêndice, como acontece nos contos de Perrault.

Estas características intemporais levaram a que muitas considerações sobre a literatura dos contos de fadas, ou dos contos infantis, fossem feitas do ponto de vista da Psicanálise e da Psicologia das profundidades. Autores como Marie-Louise Von-Franz e Bruno Bettelheim apoiados em conceitos da teoria junguiana²⁶, no primeiro caso, e da psicanálise freudiana, no segundo, buscaram compreender o significado dos contos no desenvolvimento intelectual e afectivo das crianças. As histórias de encantar ajudariam as crianças a lidar com os conflitos internos que elas enfrentam no processo de crescimento, daí resultando parte do seu poder atractivo.

Para estes e outros autores, os contos visam resolver os medos e angústias infantis (Bettelheim, 1991: 12-13, 36; Jones, 1995: 21). Segundo Bruno Bettelheim (1991: 21) trata-se de um processo que começa pela resistência aos pais e pelo medo de crescer, e só termina quando o jovem se encontra a si próprio e atinge a maturidade - altura em que deixará também de considerar o sexo oposto como algo de ameaçador e demoníaco. Através dos contos, as crianças esclarecem as suas emoções, tornando-se mais confiantes.

Lidando com problemas humanos universais, as histórias falam ao ego nascente da criança e “aliviam tensões pré-conscientes ou inconscientes” (Ibid: 13), de um modo semelhante ao dos sonhos.²⁷

Já os jungianos, como Marie-Louise Von Franz²⁸, vêem nas personagens dos contos "figuras arquetípicas".²⁹ Se até ao século XVII os contos de fadas se destinavam ao conjunto da

²⁶ Carl Gustav Jung (1875 – 1961), psicanalista suíço fundador da Psicologia Analítica também conhecida como psicologia junguiana. As teorias de Freud e Jung divergem sobretudo no que respeita à natureza da libido, bem como do inconsciente.

²⁷ Para Sigmund Freud (*Die Traumdeutung* [A Interpretação dos Sonhos], 1899) o conteúdo do sonho era a “realização dos desejos”, sendo uma tentativa de resolver o conflito inconsciente. O sonho tem ao mesmo tempo um sentido manifesto e um sentido latente; este último, por meio da interpretação simbólica, revela o que está por trás do enredo do sonho.

²⁸ Marie-Louise Von Franz (1915-1998), psicoterapeuta e analista suíça formada na escola de Jung.

²⁹ Na teoria de Jung, o termo *arquétipo* designa os universais inatos que se podem encontrar tanto nos produtos individuais (sonhos) como colectivos (mitos, religiões) da psique: a *persona*, o *animus*, a *Grande Mãe*... Estes relevam não do inconsciente pessoal mas do inconsciente colectivo, pelo que seu significado não pode ser encontrado a partir de associações livres do sujeito (como em Freud) mas a partir do conhecimento do inconsciente profundo/colectivo.

população, nomeadamente na cultura camponesa e rural, os contos estariam actualmente relegados para as crianças por se referirem a material arquetípico, e este ser encarado na nossa civilização como algo infantil. Von Franz lida particularmente com os conceitos de *Anima* e *Animus*³⁰, buscando um conhecimento e discernimento das influências destes na relação homem-mulher através das projecções que comprometem e problematizam o relacionamento (Franz, 2000: 15-18).

Os críticos da interpretação psicanalítica asseveram, com alguma razão, os contos de fadas não foram escritos para crianças, nem para resolver as angústias de crescimento ou transmitir ensinamentos morais e de socialização. Na sua forma original, os textos incluíam uma forte dose de incestos e mortes hediondas. As histórias eram contados em reuniões sociais de adultos, onde por vezes se misturavam crianças, numa altura em que ainda não se distinguia muito bem entre uns e outras, como vimos atrás. Um dos autores que toma uma perspectiva sócio-histórica relativamente aos contos, procurando contextualizá-los, é Jack Zipes (1994).

E no entanto, os contos de fadas possuem realmente um núcleo de características essenciais que permitem distingui-los de outros textos da literatura oral. São estes (Jones, 1995: xiv): o uso da fantasia (magia, encantamentos, e não necessariamente fadas); o confronto com um problema (obstáculos ou provas que o herói/heroína deve ultrapassar); a resolução com sucesso desse problema; o recurso um/a protagonista com que nos identificamos; e a presença de um núcleo temático (que usualmente permite a sua classificação dentro de uma das estruturas-tipo dos contos, de que falaremos de seguida).

Em *Morfologia do conto popular* (Leninegrado, 1928), Vladimir Propp defende tese de que aquilo que caracteriza verdadeiramente o conto são as acções (ou “funções”) das personagens. Essas funções, de número limitado, representam os constituintes básicos do conto, juntamente como uma pequena série de outras invariantes, e podem ser representadas por qualquer personagem. O contemporâneo de Propp, A. Nikiforov preferiu, a esta rígida estrutura, uma divisão mais simples, que permite identificar um número básico de padrões de sexo-género nas narrativas. Assim temos (*apud* Jones 1995: 124): padrão masculino, padrão neutro (em termos de género) e padrão feminino do conto de fadas. Este último compreende dois esquemas predominantes: a) ganhar um noivo; e b) mulher ou donzela injustamente perseguida.

³⁰ Na teoria de Jung, *Anima* é o pólo masculino da mulher e *Animus* o pólo feminino do homem.

De facto, embora a tese estruturalista de Propp tenha sido contestada, os estudiosos tendem a concordar na existência de “continuidades formais” significativas nos contos.³¹ Desta estabilidade narrativa resultaria, em parte, o apelo dos contos; trata-se de algo que envolve o ouvinte e onde este reconhece as suas experiências, que são mais ou menos universais.

Em 1910, o finlandês Antti Aarne publicou a primeira catalogação sistemática dos contos, inventariados e classificados segundo normas histórico-geográficas. Em 1928, o folclorista norte-americano Stith Thompson melhorou e aumenta a classificação de Aarne, com nova edição em 1961. Esta tentativa de catalogação exaustiva de todos os contos populares do mundo ficou, a partir daí, conhecida por “sistema Aarne-Thompson” (Jones 1995: 6-7, 119-121).³² Através do sistema Aarne-Thompson, o “arquétipo” jungiano ganha uma existência histórica. Os estudiosos podem seguir as origens do conto, que são como um rizoma de pequenas raízes.

...cada conto-tipo nasceu num local único, a partir do qual se difundiu. ...os contos se transmitem sem transformações importantes durante longos períodos, de geração em geração, mas, assim que eles emigram para outras áreas geográficas, modificam-se para se adaptar ao novo contexto cultural (Abramowicz, 1998: 80).

3.4. O feminino nos contos de fadas

Em tempos recentes, a convicção de que os contos mantinham uma relação especial com as protagonistas femininas e a condição social da mulher, originou uma vasta literatura. Jack Zipe, por exemplo, editou uma colectânea de ensaios *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England* (Nova Iorque, 1986)³³, onde não só se denuncia a orientação sexista de muitas das histórias tradicionais, como se apresentam modelos alternativos de papéis de género.

Em 1993, Zipe publicou também um ensaio sobre o conto *Rumpelstiltskin*³⁴, onde argumentava que os Grimm tinham introduzido alterações na história original. Indo mais além, Ruth Bottigheimer³⁵ acusou os irmãos Grimm de terem colocado preconceitos sexistas e um

³¹ Foram, por exemplo, recolhidas mais de 400 versões de *Branca de Neve* (Jones, 1995: 4).

³² Em 2004, Hans-Jörg Uther publicou novo Sistema de Classificação da Literatura Infantil (*The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*), baseado no de Aarne-Thompson. Esta edição introduz algumas inovações, documentando a distribuição geográfica e temporal de cada narrativa, com referências a catálogos, textos e investigação publicados.

³³ Inclui o ensaio de Karen Rowe, “Feminsm and FairyTales”, previamente publicado em *Women's Studies*, vol.6 [1976], pp. 237-57.

³⁴ “Spinning with Fate...”, republicado in Zipe (1994: 49-71).

³⁵ “Silenced Women in the Grimms' Tales” (*apud* Jones, 1994: 40).

moralismo cristão em muitos dos contos, retirando diálogo às personagens femininas conotadas como “boas”, e aumentando o das personagens masculinas ou femininas “más”. Deste modo ilustravam a sua convicção (e da sociedade) de que o silêncio feminino é uma virtude.

Em *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination* (New Haven, 1979), Sandra Gilbert e Susan Gubar analisam o conto *Branca de Neve* argumentando que a luta entre esta e a rainha corresponde a uma batalha entre afirmação e passividade – algo que atravessa toda a história das mulheres no Ocidente. A exibição final de Branca de Neve no caixão de vidro representa a vitória da passividade: ela tornou-se um mero objecto bonito, pronto a ser exposto e desejado (Jones, 1995: 136).

Em contrapartida, a já falecida escritora feminista Angela Carter dedicou-se à divulgação de versões inusuais dos contos de fadas. Em *The Virago Book of Fairy Tales* (Londres, 1990) reuniu histórias tradicionais oriundas de diversos povos e culturas do mundo, que contrariam o estereótipo da princesa-que-casa-com-príncipe. Já *The Bloody Chamber and Other Stories* (Londres: 1979) é uma antologia de contos da autora, cada um deles inspirado num conto tradicional europeu cujo enredo ou personagens foram radicalmente alterados.³⁶

Nas últimas décadas, a mulher tem vindo a adquirir uma maior consciência de si mesma, provocando lentamente uma alteração do seu comportamento e do seu papel na sociedade. Mas nem sempre foi assim. Ao longo dos séculos, a mulher foi representada nos contos à semelhança do papel que tinha na sociedade – uma sociedade regida por normas e valores patriarcais. Para Marie-Louise Von Franz (2000:12), as versões dos contos que chegaram até nós, sofreram ora uma influência feminina dominante, ora uma influência masculina. Deste modo, certos traços terão sido sublinhados e outros atenuados consoantes os contos tenham sido relatadas, em última instância, por um homem ou uma mulher. A autora levanta igualmente a questão de saber se a personagem feminina de um conto representa verdadeiramente a mulher e a sua psicologia:

... o facto de uma figura feminina representar o papel nuclear numa narrativa não significa que esta trate da mulher e dos problemas femininos como as mulheres os sentem, porque muitas das histórias que descrevem as aventuras ou os sofrimentos de uma mulher foram contadas por homens... são desenvolvimentos e projecções de sua imaginação, que exprimem suas aspirações e suas dificuldades em viver seu próprio pólo feminino e em se relacionar com mulheres (Franz, 2000: 12-13).

³⁶ *The Bloody Chamber* (“O Quarto Ensanguentado”), por exemplo, é uma paródia de *O Barba Azul*, de Charles Perrault.

Já para Anete Abramowicz (1998), a maioria dos contos, apesar de marcada pela mentalidade das sociedades camponesas tradicionais, mistura a esta concepção do mundo o novo ideário de uma burguesia emergente, maioritariamente marcada pelos valores masculinos do trabalho, espírito de iniciativa e *self-made man*. Durante o período de ascensão da burguesia, as histórias infantis foram sendo usadas, provavelmente de modo inconsciente, como forma de designar papéis masculinos e femininos socialmente aceites para as crianças:

...os contos elaboram configurações produzindo uma constelação estético-ideológica em que a autoridade do macho exerce seu poder sobre a mulher construída como ingénua, volúvel e fraca. Para provar seu valor a jovem mulher deve revelar, pelas suas acções, as qualidades de modéstia, perspicácia, humildade, esforço e virgindade e deve ter a capacidade de esquecer-se de si. O jovem homem é geralmente mais activo e deve revelar suas características, tais como a força, a coragem, a sagacidade, a lealdade e por vezes o instinto de matar (Abramowicz, 1998).

É o caso de *João Sem Medo*, *O Feijoeiro Mágico*, *O Pequeno Polegar*, ou do conto tradicional inglês, *Jack o Matador de Gigantes*. Exemplos de ingenuidade feminina são o *Capuchinho Vermelho*, mas também *Branca de Neve* (induzida pela bruxa a comer a maçã) ou a princesa do conto *Falada*, dos Grimm (enganada pela criada, que toma seu lugar); finalmente, são exemplos das “virtudes” femininas da diligência, humildade e trabalho árduo *A Gata Borralheira*, *Branca de Neve*, *Rapunzel*, ou *As Fadas*, de Perrault.

Como refere Abramowicz (ibid.), nos contos de fadas as personagens femininas variam sobretudo entre boas e más. Quando más, nelas habitam a ambição, a inveja e o ressentimento, mas também aquilo que assombra a vida de todas as mulheres: velhice e fealdade. Trata-se das bruxas e madrastas que, no final, são sempre castigadas: encontram a morte ou são submetidas às mesmas maldades que cometeram. É o caso da rainha de *Branca de Neve*, ou das madrastas de *A Gata Borralheira* e *O Zimbro*, dos irmãos Grimm. Um tipo especial de conto é o da “rapariga gentil vs. rapariga malvada”, retratado em *As Fadas*³⁷, de Perrault, ou no contraste entre *Gata Borralheira* e as irmãs (Jones, 1995: 13).

³⁷ Cf. *supra*, nota 9.

Em contrapartida, as mulheres boas são descritas com uma aura de bondade, submissão, compaixão e graça. Atributos indispensáveis a quem pretenda encontrar um marido, com vista a um casamento feliz.

A pobreza é sempre uma referência negativa nos contos (*Hansel e Gretel*, *O Pequeno Polegar*) mas, no caso de personagens femininas, essa pobreza surge associada às tarefas domésticas: é o caso de Branca de Neve e sobretudo de *Cinderela/Gata Borralheira*, de Perrault. O final feliz corresponde, neste caso, à libertação do trabalho doméstico, ficar rica, casar com o Príncipe. De facto, toda Cinderela almeja encontrar o seu príncipe encantado:

...durante anos e anos ouvimos os contos de fadas em que a mulher, depois de um longo percurso de submissão, é contemplada finalmente com um príncipe, que lhe é uma graça consentida, e um casamento, para que apenas dali em diante possa ser feliz (Abramowicz, 1998: 98).

São inúmeras as personagens boazinhas que encontram o seu príncipe no final da história: *Branca de Neve*, *Rapunzel*, *Gata Borralheira*, *A Guardadora de Patos*, *As Fadas* e, em parte, *A Bela Adormecida*.

3.5. Conclusão

Do que dissemos acima, podemos concluir que os contos infantis, pelas várias razões apontadas, são determinantes no crescimento e formação de uma criança.

Por outro lado, desde o século XVII que o conto oral de tradição popular se foi convertendo num tipo específico de discurso literário, i.e. num discurso simbólico institucionalizado que reproduz determinados modelos sociais e favorece determinados interesses de classe e género (Zipes, 1994). Os contos encontram-se impregnados de modelos que a sociedade patriarcal – aquela em que ainda vivemos – impõe às mulheres: o casamento com o seu “príncipe encantado” e a formação de um lar são-nos transmitidos como representando a verdadeira felicidade e realização.

Estas narrativas sempre tiveram grande influência no imaginário infantil. Todas nós, enquanto crianças, sonhamos acordadas escutando estas histórias. O mesmo sucederá hoje com inúmeras meninas espalhados pelos quatro cantos de um mundo globalizado. “Era uma vez...”, a mesma magia que essas crianças encontram nas histórias lidas ao deitar, é fonte de um outro

encantamento que as leva a querer parecer-se com os modelos que lhes são apresentados. Modelos que as encaminham para um futuro em que sonham ser “princesas”.

Mas, como vimos também, há actualmente um trabalho de subversão desse discurso, um questionar dos estereótipos transmitidos, resultando em versões inusuais e subversivas dos contos de fadas.

Capítulo 4

O corpo feminino na arte

4.1. Produção feminina – abordagens divergentes

Quando em meados dos anos 60, a Arte Conceptual, entre outras manifestações radicais, questionam a obra de arte na sua identidade objectual, uma das alternativas ao desaparecimento do suporte tradicional foi a deslocação para a figura do criador que começa a assumir a dupla condição de obra e autor. Neste contexto, “(...) diversos artistas procedentes de diferentes experiências propõem a substituição do objecto artístico pela sua formulação conceptual.” (Carpi, 2007: 71)

A Arte Conceptual remonta a Marcel Duchamp, o pioneiro a questionar com os *ready-made* a essência da arte.

A Arte Conceptual constitui um movimento muito amplo que engloba atitudes e propostas muito diferentes e de difícil catalogação, unidas pelo princípio de desmaterialização objectiva. (...) A Arte Conceptual não se limitou a substituir o objecto pela manifestação do seu processo construtivo, mas sim a levar a cabo uma reflexão sobre a própria especificidade do facto artístico. (Carpi, 2007: 71)

Esta proposta também se encontrava delineada na Minimal Art, visto que muitos artistas confiaram a realização das suas obras a outras empresas.

Os movimentos acima referidos quebraram barreiras com o suporte tradicional da obra de arte, aparecendo então uma nova relação entre o artista e o corpo. Nesta atitude, o artista serve de meio expressivo e de campo de manipulação, recorrendo ao seu corpo como meio e/ou suporte da obra de arte. Este estilo artístico designa-se de Body Art.

Neste sentido, ao incluir Vanessa Beecroft como Body Artist e a Série de Protéses de Cindy Sherman, questiono o facto de as obras produzidas por estas se enquadrarem no seio da Body Art, visto que, nestes casos, o campo de acção não incide no próprio corpo das artistas.

As diferentes abordagens a que o corpo tem vindo a ser submetido no seio da produção artística contemporânea contrapõe ao modo como o corpo foi encarado no decorrer da história de arte.

O Corpo deixou de ser visto apenas como um objecto de representação e tornou-se suporte de intervenção artística.

Nas suas abordagens, a Body Art convida à reflexão do espectador, causando nele um misto de reacções – atracção/repulsa, com vista a despertar a consciência do indivíduo tanto perante a arte como perante a vida. (Warr)

A arte do corpo tem como expressão a “acção”, manifesta-se através de *performances*. Em essência a *performance*: “[a]contece num determinado local, a determinada hora, mas também nos corações e nos espíritos dos que estão presentes. É um acto artístico poético único com um efeito potencialmente durável se tomar vida própria na cabeça do espectador.” (Walther 2005: 601)

Durante cerca de quatro décadas a Body Art incidiu sobre conceitos como as guerras, as torturas, a violência, a repressão, a censura, a alienação, o puritanismo, o capitalismo, o machismo, feminismo, a cultura, os tabus, a liberdade de expressão, entre muitos outros. Contribuiu para o aparecimento de novos paradigmas de intervenção artística, podendo ser observada como um elemento político, biológico e de intervenção na sociedade circundante. Sendo submetido às mais diversas experimentações, onde alguns artistas se despiram, outros comeram vidros, outros cortaram-se, untaram o corpo com os seus fluidos corporais, colocaram-se ao dispor da acção dos espectadores, entre uma vasta panóplia de artistas, tais como: Gina Pane, Chris Burden Vito Acconti, Barry Le Val, Rudolf Schwarzkogler, Gunter Brus e Hermann Nisth (que submeteram o corpo a situações de grande perigo), os Artista Vianences (que tinham muito mais de *mise-en-scène* do que violência física), a dupla Gilbert & George (apresentam-se como esculturas vivas).

A partir dos anos 90, com a evolução da ciência e da tecnologia, colocam-se novos paradigmas, onde o corpo é encarado na sua dimensão biotecnológica.

Neste artigo serão analisadas as artistas Marina Abramovic, Cindy Sherman, Vanessa Beecroft e Orlan e seus modos de interpelação do corpo ao longo da sua trajectória a partir da década de 60/70, tendo sempre em vista, a figuração artística, os regimes do imaginário relativos ao corpo, os modelos de representação e as modificações conceptuais numa linha temporal diante de um contexto cultural diferente e em constante mutação.

São apenas objecto de estudo artistas femininas, pois interessa-me explorar a posição feminina no espaço público e a exploração que esta teve ao longo da História da Arte e que continua na contemporaneidade. Tendo-se ampliado a diversas áreas da Sociedade de Consumo como é o caso da publicidade.

Desde os tempos mais remotos da História da Arte, que o corpo feminino foi usado como objecto de representação e contemplação. Não obstante, deparamo-nos nas sociedades contemporâneas sustentadas pelo consumo, num tempo de culto da imagem e das aparências onde o corpo se transformou no mais belo e desejado de todos os objectos. Tal como refere Baudrillard em *A Sociedade de Consumo*: “Na panóplia do consumo, o mais belo objecto, precioso e resplandecente de todos os objectos (...) é o corpo.” (Baudrillard, 1981: 157)

Nesta sociedade consumista, o corpo feminino tem sido usado como um veículo publicitário não menos representativo e objectual. Tal como refere Veríssimo no livro *O Corpo na Publicidade* quando se refere ao “corpo-objecto”: “Ao longo da história da publicidade, a presença da mulher tem sido associada aos mais diversos produtos, mesmo que não lhe sejam destinados, como é o caso de produtos para homem. Nestas situações, a mulher acaba por ser ela própria um produto, um objecto (...)” (Veríssimo, 2008: 106)

Não obstante, a representação da mulher e do seu corpo como objecto já há muito que foi questionado pelas “Guerrilla Girls”.

Neste artigo, ao analisar artistas femininas, pretendo indagar sobre a exposição da mulher no espaço público que nos presentifica e o modo como a imagem feminina foi interpretada e explorada na Body Art.. São objecto de estudo as artistas as quatro Body Artist mais paradigmáticas em diversas áreas, sendo: a Marina Abramovic, no seio da *performance* e vídeo, Cindy Sherman na fotografia e recentemente na instalação, Vanessa Beecroft nas suas *performances* (com a particularidade do seu campo de acção não ser o se corpo) e, por último, a francesa Orlan, também na *performance*.

2.1.1. Redimensionamento do corpo artístico feminino

Para analisar o redimensionamento do corpo artístico feminino, os discursos artísticos feitos em torno do corpo, a partir da década de 60, bem como a condição tecnológica que o corpo adquiriu

na contemporaneidade, utilizei como panóplia representativa, serão analisadas obras de artistas como Marina Abramovic, Cindy Sherman, Vanessa Beecroft e Orlan.

Pretendendo-se também, neste sentido, dar resposta a questões como:

Que razões levam os artistas a agir sobre o seu corpo?

Poderá uma artista, atingir com a mesma profundidade os espectadores, não agindo com ou no seu corpo? Poderá este tipo de produção artística estar enquadrado na Body Art?

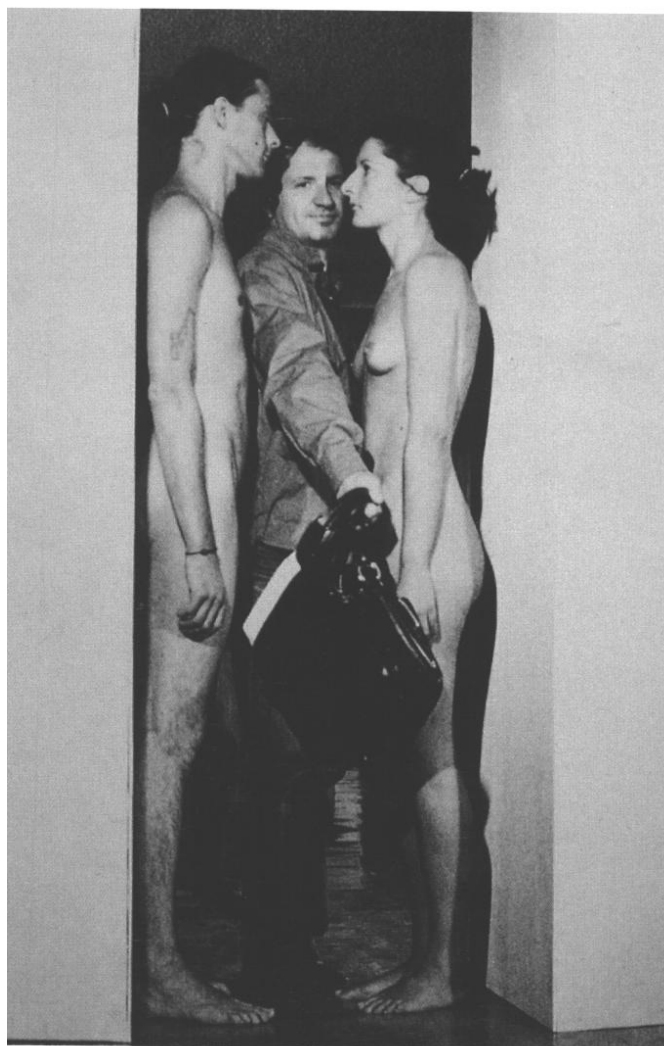
A Body Art originária dos anos 60/70, ainda se verifica na contemporaneidade. Mas será que na actualidade, ainda se mantém pertinente e plena de sentido?

As artistas em estudo foram seleccionadas pela sua representatividade na arte contemporânea, no seio de áreas como a performance, o vídeo, a fotografia e a instalação. Estas possibilitam uma análise tanto da relação como da forma como o corpo foi interpretado por artistas femininas, a par de uma linha cronológica compreendida entre a década de 60/70 até esta parte.

Deste modo, é objecto de estudo, a transformação do corpo no seio da Body Art através da relação e limites das dualidades: tempo/espço, público/privado e orgânico/inorgânico.

4.2. Corpo – Discursos artísticos

Marina Abramovic



Abramovic/Ulay, "Imponderabilia", 1977

Foi na década de 70, que Marina Abramovic se tornou conhecida pelas suas performances, onde se submetia à dor física e mutilações, sendo o corpo o seu tema e seu médium. Na década seguinte, os seus trabalhos tiveram um carácter mais destacado e narrativo, onde a audiência tinha maior participação. Ana Bernstein afirma:

Penso (...) que Abramovic vem trabalhando com duas ideias desde o começo: o corpo e a transformação do espectador. O percurso que vai do corpo do artista ao corpo do público (...) consequência lógica da tentativa de romper com a postura voyeurística, passiva do espectador, na qual o corpo e a mente estão dissociados (...).(Sussekind: 396-397)

Deste modo, os espectadores são essenciais nas suas performances visto que muitas vezes são intervenientes, como é exemplo a peça intitulada “Ritmo 0”, onde a artista dispôs sobre a mesa 72 objectos diferentes – incluindo uma arma, uma bala, fósforos, álcool, um chicote, um machado, uma gilette, entre outros – para serem usados no seu corpo pelo público como estes o desejassem.³⁸. Nesta peça, claramente, a artista pretendia quebrar a barreira proxémica existente numa performance, onde o espectador possui um carácter meramente passivo. Esta performance atingiu proporções descabidas, tendo de ser interrompida pelos intervenientes, quando um dos espectadores/intervenientes, em estado de êxtase, se preparava para agredir a artista.

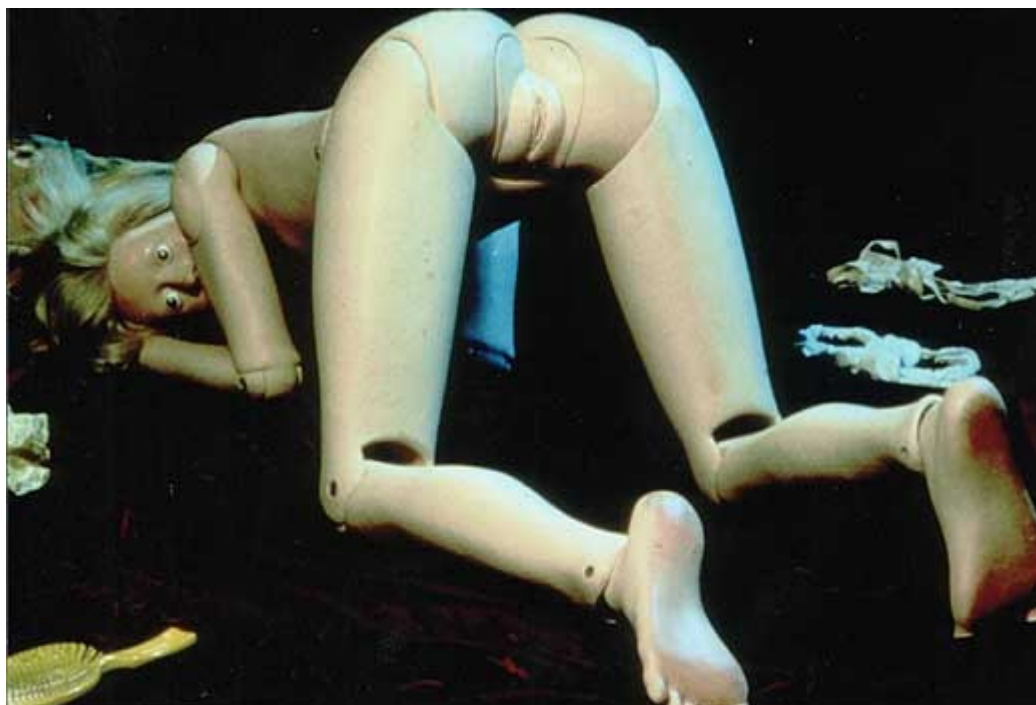
Abramovic explora os seus limites físicos e mentais resistindo à dor, ao cansaço e ao perigo, na busca da transformação emocional e espiritual, testando, deste modo os seus limites, limite entre a vida e a morte. Com as mutilações a que se sujeitava, pretendia fugir ao corpo culturalmente determinado e disciplinado (Siles, Warr), tendo como intuito o renascer num novo ser e/ou numa nova sociedade.

É recorrente, no seu trabalho, a dramatização de aspectos fundamentais da sua biografia, onde trata memórias traumáticas.

Abramovic através das suas performances desafiou não apenas o modo como se percebia a arte na década de 60, mas também o próprio conceito de arte. A artista ao pretender transformar o espectador em *performer*, quer quebrar as barreiras proxémicas que existem entre o sujeito e objecto artístico, como foi o exemplo da peça “Ritmo 0” citada anteriormente.

³⁸ Na peça aparecia o seguinte apontamento: “Instruções: há 72 objectos que podem ser usados em mim como quiserem; Performance: Eu sou o objecto. Durante este período eu assumo total responsabilidade.” (Sussekind: 386)

Cindy Sherman



Cindy Sherman "Untitled # 255", 1992.

Na década de 70, Cindy Sherman realiza um corpo de trabalho sendo em conjunto, fotógrafa, atriz e encenadora. A artista é simultaneamente o sujeito e o objecto do seu trabalho.

Para Sherman o objecto de trabalho é o corpo feminino. Nele explora a marginalização social feminina, a representação da mulher nos *mass media*, os atributos culturais do corpo feminino e o ideal de beleza feminino. Pretendendo expor estruturalmente o aspecto voyeurista do olhar (Melo, Stocchi).

Para estas abordagens disfarça-se de um “outro corpo”, onde imagina situações de filmes e encena-as, ou representa-se a ela própria de uma forma desajeitada, recriando um lugar-comum, sugerindo uma história melodramática ou kitsch. Como refere Alexandre Melo:

“O trabalho de Cindy Sherman corresponde exactamente às noções de «identidade como construção» e de «sujeito como representação», assumindo claramente as dimensões teatrais e ficcionais deste processo, e tornando-se, assim, um ponto de referência obrigatório para a teorização pós-moderna.” (Melo, 2003: 256) Bem como, às concepções sobre o Pós-Feminismo e a desconstrução de género introduzidas por Judith Butler.

Sherman nas suas representações subverte o corpo, tornando-o instável. Atravessa as fronteiras entre o próprio e o outro. Para isso, a artista, apresenta um corpo híbrido (Cyborg introduzido por Donna Haraway), nos seus fluidos, no sexo indefinido.

O seu trabalho de caracteriza-se pela diversidade, pela ambiguidade, pela paródia e agressividade. É frequentemente designada pela artista das mil máscaras, “(...) a partir de um único e sistemático modelo, ela mesma, [é capaz] de multiplicar infinitamente as máscaras até deslizar progressivamente para a total perda de uma identidade”. (Almeida, 2002: 109)

Com o passar dos anos, na representação pública das mulheres, Sherman, relativiza-se enquanto corpo artístico, para dar lugar a bonecas e membros artificiais. A partir da década de 80 e 90, a artista realiza encenações recorrendo a próteses e máscaras.

Deste modo, torna-se cada vez mais explícito nos seus trabalhos o fetichismo erótico e atributos culturais do corpo feminino.

Através das suas próteses, a artista pretende chamar a atenção para o simulacro que expõe. Tornando o inanimado em animado, explora a incomunicabilidade (uncanny). As imagens fazem alusão a estereótipos eróticos e pornográficos. Sherman desfamiliariza imagens que a todos são familiares, provocando no espectador uma série de questões como: O que está por detrás do nosso olhar? Qual é a relação entre formações culturais da sexualidade, género e censura, e da interrupção e transformação desses sinais?

Na entrevista que deu ao *Journal of Contemporary Art*, a artista refere que os seus manequins e as suas próteses médicas são totalmente *unerotic*.³⁹

Enquadro esta série de trabalhos prostéticos no seio das produções artísticas da Body Art. Apesar de não ser o corpo da artista, não deixa de ser uma alusão ao corpo enquanto fisicalidade.

Comparativamente, ao trabalho de Orlan (ver a seguir), a diferença está patente no campo de acção. Em Orlan é o seu próprio corpo físico, individualizado e único que constitui o centro da acção. Enquanto que Cindy Sherman trata mais de “representações” do corpo feminino. Em ambos os casos o corpo da artista funciona como *medium*, mas os objectivos são diferentes. Para além de que, Cindy Sherman usa próteses médicas para expor, enquanto que Orlan, implanta

³⁹ Entrevista para o *Journal of Contemporary Art* in <http://www.jca-online.com/sherman.htm>.

próteses no seu corpo através de cirurgias estéticas. Neste sentido, é possível verificar em ambas as artistas, a presença da relação entre o orgânico/inorgânico.

Com as suas próteses, Sherman adquire uma temática mais contemporânea, assemelhando-se ao conteúdo que Orlan procura desenvolver, causando do mesmo modo agonia no espectador.

Vanessa Beecroft



Vanessa Beecroft's "VB 55", New National Gallery, Berlin

Vanessa Beecroft fez a sua primeira exposição na década de 90. Desde essa altura se verifica o seu interesse pela inter-relação entre o facto de os modelos serem mulheres de carne e osso, sua função como obra de arte ou imagem e sua força visual.

A artista não busca chocar o espectador, mas sim seduzi-lo e perturbá-lo com os seus objectos de glamour (Carlos, Grosenik). Geralmente, as performances são documentadas por fotografias e, por vezes, em vídeo.

David Shapiro, na entrevista que realizou a Vanessa Beecroft, para a *Contemporary Art Magazine*, No. 9, definiu a arte de Beecroft como,

“(…) Templates of beauty given to the simplicity and grandeur of ancient marbles, these tableaux modernized classicism by signing flesh with flesh in a closer iconicity, posing philosophical questions about the plausibility of an art that is at once critical—even virulent—in content, yet free from formal fragmentation or will to decrepitude in its means of presentation—critical, in short, of the easy pairings of form and content that have riddled European aesthetics roughly since Manin an extended series of *tableaux vivants*, Italian artist Vanessa Beecroft has treated the will to classicism in its diaspora of mass culture through a re-deployment of the fashion industry’s strategic organization of idealized beauty, itself inherited in large part from high art, and in her performances, returned. Models were stripped naked and arranged in art spaces with the rigid planarity of the most exacting *quattrocento* painting. Templates of beauty given to the simplicity and grandeur of ancient marbles, these *tableaux* modernized classicism by signing flesh with flesh in a closer iconicity, posing philosophical questions about the plausibility of an art that is at once critical—even virulent—in content, yet free from formal fragmentation or will to decrepitude in its means of presentation.”⁴⁰

Nas suas performances, caracterizadas por “tableaux vivants”, a artista apresenta modelos, atrizes, ou mulheres comuns, vivas, com fisionomia semelhante, que ocupam determinada sala durante determinado tempo, geralmente com roupa escassa.

Ao expor mulheres de carne e osso, a artista pretende assemelhar-se às pinturas e esculturas Clássicas, onde as mulheres eram expostas como meros objectos de contemplação.

Pelo facto de estas mulheres, nunca entrarem em contacto com o espectador, por se movimentarem levemente e por se manterem quase inanimadas, resultam numa atmosfera estranha, lúgubre, fazendo com que o espectador se sinta deslocado, sendo desafiado a evocar comparações visuais. Baqué em *Mauvais Genre(s)*, descreve a atmosfera das performances da artista como:

L’immobilisme quasi absolu dès corps, leur possible interchangeabilité et lourd silence qui pese sur eux, toute forme de langage ou de communication non

⁴⁰ <http://www.museomagazine.com/9/shapiro/>

verbale étant exclué, ne manquent pás d'évoquer "le devenir-clone" du corps
tout autant que l'aperte de sa dimension sensorielle. (Baqué, 2002: 74)

Deste modo, a artista atinge os espectadores não agindo com ou no seu corpo. As suas performances fazem alusão a temas como: o cinema, a moda, a literatura, a arte, os códigos culturais, a beleza, a melancolia, a vergonha, a solidão, entre outros. Beecroft não descarta a forma, a cor, a fantasia, a relação entre as modelos, o público e o espaço onde se realizam as suas acções.

Embora, a maior parte dos seus trabalhos sejam compostos por mulheres, também possui performances onde se verifica a presença masculina⁴¹.

Tal como Cindy Sherman, Marina Abramovic ou Orlan, Vanessa Beecroft tem como material de trabalho o corpo. Embora Beecroft se diferencie das anteriores porque não usa o seu próprio corpo como meio de expressão. A artista expõe modelos, fazendo alusão a pinturas figurativas, ou até mesmo a esculturas, lançando uma incerteza sobre onde termina a arte e se inicia a vida, deixando o público suspenso nas suas conjecturas. Neste sentido, a obra de Beecroft poderá ser designada Arte do Corpo. Não o seu corpo mas corpos semelhantes entre si e iguais em género.

Orlan

⁴¹ VB 39, US Navy Seals, Museum of Contemporary Art San Diego (1999), by Vanessa Beecroft.



Orlan, Mouth for Grapes, 1990

Um exemplo de arte do corpo modificado é o da produção artística da francesa Orlan⁴². A sua arte tem a premissa de provocar desconforto.

Na década de 90, na data do seu 43º aniversário, a artista submete-se à primeira de nove operações plásticas intituladas *Reincarnação de St. Orlan*⁴³, transformando-as em performances, que transmite em tempo real para museus, recolhendo também material fotográfico das mesmas.

Nas suas performances, a artista mistura música, literatura e dança, decorando a sala de acordo com uma cenografia específica, em que os figurinos são feitos por costureiros famosos, numa mistura do barroco, grotesco e kitsch. Para além das suas acções, Orlan, faz também desenhos com sangue e gordura – refugos das suas intervenções - que depois comercializa.

A arte de Orlan impressiona pela crueza do corpo retalhado e pela carne dilacerada aquando das cirurgias. Nas operações a que se submete encontra-se sob o efeito de anestésicos. Deste modo revela-se a favor da anestesia, já que recorre ao que a ciência e a tecnologia inventou, como complemento para dar corpo à sua arte, socorrendo-se do arsenal medicamentoso para se opor ao sofrimento desnecessário. Executa assim, um apelo ao uso da epidural, da anestesia local e analgésicos. Tal como os medicamentos, os cosméticos e as operações plásticas, não sendo

⁴² Orlan é um nome artístico que deriva da designação de uma fibra sintética, cujo nome comercial é Orlon.

⁴³ Tendo cada uma os seguintes títulos: *L'art Charnal*; *Changement d'identité*; *Rituel de passage*; *Ceci est mon corps ceci est mon logiciel*; *J'ai donné mon corps à l'art*; *Opération(s) Réussie(s)*; *Corps/status*; *Identité altérée*; *Je suis un autre, je suis au plus fort de la confrontation*; in <http://www.bocc.ubi.pt/pag/Duarte-Eunice-Orlan.html>.

naturais ao corpo humano, são encarados pela artista como próteses⁴⁴, enquadrando-se mais do que no corpo obsoleto⁴⁵ de Stelarc no que Donna Haraway⁴⁶ define como cyborg, como sendo uma criatura pós-gênero.

Através das suas intervenções, Orlan exalta a cirurgia estética, onde cria a sua própria identidade, lutando contra o inato, o inexorável, o programado, a Natureza, o DNA, nega a cultura patriarcal, a cultura feminista idealizada, o culto do corpo saudável, da juventude e do belo, e fá-lo com o recurso a uma premissa da estética contemporânea, onde o verdadeiro impacto da arte na vida quotidiana não é o mostrar o belo mas o desvendar do feio. Em vez de rejeitar o masculino, Orlan incorpora-o, ao invés de definir a sua identidade, torna-se mutante. Neste sentido tal como Judith Butler refere, “(...) não existe uma identidade de gênero por trás das expressões de gênero e a identidade é performativamente construída.” (Butler: 180)

Paralelamente, Donna Haraway argumenta contra o essencialismo:

“Não existe sequer um estado tal como «estar» feminino, ela própria uma categoria extremamente complexa construída e impugnada sexualmente de discursos científicos e de outras práticas sociais. Gênero, raça, classe ou consciência é uma conquista que nos impuseram pela história, terrível experiência do contraditório, realidades sociais do patriarcalismo, colonialismo, e capitalismo.” (Haraway, 1991:155)

Orlan afasta-se de artistas como Abramovic, para a qual o enfrentamento heróico da dor era uma função imprescindível, no sentido em que Abramovic enquanto suporte artístico, sofria a dor corporal e por seu turno provocava o espectador no sentido de uma identificação e assunção da sua dor.

Orlan pertence a uma nova geração de artistas, que questionam conceitos da contemporaneidade, como o corpo modificado e transgênero. São este tipo de preocupações que a separam conceptualmente de Marina Abramovic.

⁴⁴ Entende-se por prótese tudo aquilo que é exterior ao ser humano, isto é, que não lhe pertence organicamente.

⁴⁵ Stelarc encara o corpo como obsoleto, desprovido de valor, susceptível a todos os emparelhamentos tecnológicos ou mesmo experiências com o intuito de ampliar as suas possibilidades, tornando-o mais apto, sendo para ele o corpo um objecto de seu ambiente e não um lugar do sujeito.

⁴⁶ A pós-feminista Donna Haraway em «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism» in *Late Twentieth Century in Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1991, pp.149-181 critica as noções tradicionais do feminismo - em particular a sua forte ênfase na identidade, ao invés de afinidade. Ela usa a metáfora de um cyborg, numa construção do pós-feminismo, que coloca em causa as designações tradicionais de gênero, feminismo e política. Um cyborg é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura da realidade social, assim como uma criatura de ficção. (Haraway, 1991:154) She uses the metaphor of a cyborg in order to construct a postmodern feminism that moves beyond dualisms and moves beyond the limitations of traditional gender, feminism, and politics. [1]

4.3. Conclusão

Nos últimos cinquenta anos verificou-se uma mudança de postura perante o corpo. Sobre ele recai a essência da era em que nos inserimos, ou seja, é um produto da cultura. Neste início de século, as biotecnologias colocam-nos novos paradigmas perante a dimensão do corpo humano.

Vivemos numa época em que humano e tecnológico se confundem. Assistimos à onnipresença do corpo - e em especial do corpo feminino - nos *media*, que transmitem a imagem de um corpo formatado, belo e acessível a todos. Recorremos a regimes alimentares, à cirurgia estética e a cosméticos com o intuito de uma transformação do corpo e quiçá da alma. Neste sentido, identifiquei a obra de Orlan, que incide a sua prática artística na questão do corpo modificado em recorrência aos avanços de que a biotecnologia dispõe; a obra de Vanessa Beecroft, que questiona de um modo muito particular a dimensão sensorial do corpo nos nossos dias; as obras protéticas de Cindy Sherman que relativizam o corpo humano e a relação entre formações culturais da sexualidade e de género.

A presença da tecnologia é uma constante na contemporaneidade, sendo, por isso, importante questionar se este crescimento exponencial levará à extinção do ser humano, ou pelo contrário, se criará um ser pós-humano, um cyborg, um ser híbrido?

Deste modo, Jean Baudrillard em *Simulacros e Simulação* aponta que a tecnologia deixa de ser um prolongamento do nosso corpo e passa a integrá-lo,

... visão explosiva do corpo que se entrega às «feridas simbólicas», de um corpo confundido com a tecnologia na sua dimensão de violação e de violência, na cirurgia selvagem e contínua que ela exerce: incisões, excisões, escarificações, caracteres do corpo, cuja chaga e gozo «sexuais» não são senão um caso particular (e a servidão maquinal no trabalho, caricatura pacificada) – um corpo sem órgãos nem gozo de órgão, inteiramente submetido à marca, ao corte, à cicatriz técnica – sob o signo resplandecente de uma sexualidade sem referencial e sem limites. (Baudrillard, 1991: 139-140)

Também nos meios artísticos se assiste cada vez mais à utilização do corpo pela arte. De facto, desde que, com o modernismo assistimos ao fim do paradigma representacional, que não há mais lugar para uma arte que “retrate” o corpo – antes se procura uma arte produzida com o corpo, em que o/a artista age sobre si mesmo/a de maneira radical. Nas artistas abordadas, verificam-se explorações distintas no tratamento do corpo. Foi possível também perceber as modificações conceptuais numa linha temporal, colocando-nos portanto, perante um questionamento de novos problemas, diante de um contexto cultural diferente e em constante mutação.

Porém, o trabalho produzido por Marina Abramovic talvez se enquadre mais nas premissas fundadoras da Body Art, nas décadas de 1960/70, assim como as fotografias e vídeos realizados por Cindy Sherman antecedentes aos seus trabalhos próticos. Na viragem do milénio, os artistas manifestam uma crescente sensibilidade perante a relação homem/biotecnologia.

Posto isto, verifica-se que a Body Art, acompanhou a evolução das sociedades e, como tal, os artistas foram modificando os seus campos de questionamento. Nos tempos actuais, tem-se vindo a verificar que a Body Art adquire sentido se o artista encarar o corpo como um corpo obsoleto, desprovido de valor ou até um cyborg - questões que remetem para temas como o pós-feminismo, o transgénero e o pós-humano.

Capítulo 5

Proyectos prácticos

5.1. Projecto I

Título: Era uma vez...(I)

Conto Infantil: *A Branca de Neve e os Sete Anões*, dos Irmãos Grimm

Objectivo: Pretendo explorar a figura Branca de Neve numa perspectiva intrusiva, provocativa e incomodativa. Aqui pretendo dar continuidade a um trabalho realizado no âmbito da disciplina de Laboratório de Experimentação e Criação Artística II, tendo como objectivo pôr à prova os limites dos conceitos público/privado.

5.1.1. Explicação do trabalho prático

Este trabalho é a revisitação de um conto secular e universalmente conhecido, *Branca de Neve e os Sete Anões*, que faz parte das minhas memórias infantis. É possível reconhecer através da sua inocência aparente, uma sociedade manipuladora e repressora em que o sedutor e o trágico se misturam com a vontade de poder (tal como na sociedade em que me insiro), já que a narrativa contem implícitas uma série de sugestões sensuais e eróticas em torno de uma figura feminina e casta – a Branca de Neve.

Hoje em dia, o velho puritanismo está a cair cada vez mais no esquecimento, e entra em jogo a sedução como meio de poder político. Este jogo de poder está presente em toda a esfera social. Tendo-se alargado tornando-se o motor de manipulação da sociedade de massas e consumo⁴⁷.

Na actualidade, a “sedução” alargou-se a vários referenciais da nossa sociedade, deixando de ser vista apenas como algo de carnal e associado ao mal, tal como pregava o cristianismo. Neste trabalho pretendo reflectir sobre estes mesmos jogos de poder. Irei expor uma mulher, com o sexo velado, que ao degustar uma maçã põe em jogo, ou faz despontar, estados imagéticos que atravessam as barreiras proxémicas, podendo despoletar o fetichismo, o voyeurismo, isto é, o erotismo.

⁴⁷ Este jogo está fortemente implícito na publicidade. Numa relação comunicativa (publicidade/consumidor), um dos lados possui um discurso com finalidade de causar efeito sobre o outro. Para tal, ele pode recorrer a vários métodos, mas a sedução está sempre presente, nunca pode ignorar o controlo do outro. Este controlo passa por criar estados emocionais, apelando, primeiramente, ao irracional, através da simulação. Esta simulação, não é mais do que estimular a construção de estados imagéticos com fim de uma projecção e identificação do sujeito interpretante.



Toilette utilizada nos testes.



Toilette escolhida para o trabalho final.

Assento ainda o meu trabalho na afirmação de Baudrillard (2006: 7) de que “a sedução nunca é da ordem da natureza, ela é da ordem do artifício; nunca da ordem da energia, mas é da ordem do signo e do ritual.”

Tanto na versão dos irmãos Grimm, quanto nesta minha interpretação, é possível inferir a presença de uma Branca de Neve, aparentemente inocente e infantil, mas que ao mesmo tempo, se encontra carregada de símbolos relacionados com a sexualidade e o erotismo. No meu vídeo, o erotismo ganha força através do velamento, da sugestão, da provocação e do desejo. A linguagem corporal exprime a atmosfera erótica que oscila entre o ambíguo e o explícito. Esta Branca de Neve, revela uma menina/mulher que carrega em si a fantasia, o sexo, revisto num ambiente algo soturno. “Menina” que simboliza o paraíso e o inferno. Ela procura, escava dentro de si, e encontra um erotismo capaz de fazer o espectador vislumbrar o invisível.

Segundo Bruno Bettelheim, a história de Branca de Neve, aparentemente ingênua e inocente, está carregada de símbolos relacionados com a sexualidade, a sensualidade e o erotismo. Diz ele sobre o referido conto:

Os problemas que a história propõe resolver...: a inocência sexual, a brancura, contrastada com o desejo sexual simbolizado por sangue vermelho. Os contos de fadas preparam a criança para aceitar um acontecimento... perturbador: o sangrar sexual, como na menstruação e, depois, nas relações sexuais, quando o hímen é rompido. Ouvindo as primeiras frases de Branca de Neve a criança aprende que um sangrar reduzido – três pingos de sangue ...- é uma pré-condição para a concepção, porque a criança só nasce depois deste sangrar. Aqui, pois, o sangrar (sexual) está intimamente ligado ao «feliz» acontecimento; sem explicações

pormenorizadas, a criança aprende que sem o sangrar nenhuma criança - nem ela própria – nasce. (Bettelheim, 2002: 256)

Branca de Neve agrega em si um cromatismo sugestivo, onde o vermelho remete para a paixão e a sexualidade, o preto das suas madeixas escuras remetem à noite, à escuridão, ao sofrimento. O branco e sua aparência infantil sugerem a pureza e a inocência.

Na história original em cada investida da bruxa é oferecido algo que apela à vaidade da jovem. Esta, tal como todos os adolescentes, tem a vaidade a aflorar em todos os poros do seu corpo.

Na primeira vez, a velha ofereceu-lhe um espartilho e ao colocá-lo tão apertado, este provocou-lhe asfixia, acabando Branca de Neve por desmaiar, caindo no chão como se estivesse morta; da segunda vez, o “obscuro objecto de desejo” foi um pente envenenado. Mesmo tendo sido advertida, outra vez, para não atender a ninguém, Branca de Neve deixou-se enganar e, assim que o pente tocou os seus cabelos, o veneno fez efeito e a jovem voltou a desmaiar.

Dessas duas vezes, os anões conseguem ajudar Branca de Neve. Em contrapartida, na última investida da madrasta/bruxa, todos os esforços para salvar a menina revelam-se vãos. O objecto oferecido foi uma maçã. A maçã não apela à vaidade mas à gula – simbolicamente, apela ao desejo carnal. A Branca de Neve negligenciou os conselhos dos anões e deixou-se levar novamente, pelos seus impulsos e, num misto de ingenuidade e cobiça, cai em tentação.

A partir desse último argumento simbólico (a maçã), a bruxa consegue deixar Branca de Neve semi-morta por um longo tempo, pois um pedaço daquela maçã envenenada ficara-lhe atravessado na garganta.

A madrasta recorre ao espartilho, ao pente e à maçã como elementos capazes de despertar o inconsciente de uma adolescente confrontada com a sexualidade, ou seja, Branca de Neve é incitada no sentido de se tornar sexualmente atraente/activa.

No trabalho -vídeo que agora apresento apenas será referenciado o elemento da maçã.

A maçã faz parte do imaginário colectivo como símbolo do desejo, da paixão, mas também da perdição. Como refere Bruno Bettelheim em *Psicanálise dos Contos de Fadas*:

...a maçã representa o amor e o sexo tanto no seu aspecto benevolente como no perigoso. A maçã dada a Afrodite, deusa do amor, demonstrando que ela

era a preferida às deusas castas, conduziu à guerra de Tróia. Foi a maçã bíblica que seduziu o homem, o qual renegou a sua inocência a fim de ganhar conhecimento e sexualidade. Conquanto a Eva tinha sido tentada pela masculinidade do macho, representada pela serpente, nem a própria serpente, só por si, obteve êxito – precisou da maçã... Em Branca de Neve, mãe e filha repartem a maçã. O que é simbolizado pela maçã em Branca de Neve é qualquer coisa que a mãe e a filha têm em comum e vai mais fundo do que o ciúme mútuo - os seus desejos sexuais adultos. (Bettelheim, 2002: 269)

Na história dos irmãos Grimm, a rainha ao dividir a maçã aludiu ao aspecto sexual e erótico de Branca de Neve, visto que esta tem em si a dupla natureza, pois é branca como a neve e vermelha como o sangue. Segundo Bettelheim (2002: 269), “comer a metade vermelha (erótica) da maçã é o final da ‘inocência’ de Branca de Neve.” Isto porque o “vermelho da maçã evoca associações sexuais, como as três gotas de sangue que precederam o nascimento de Branca de Neve, e também a menstruação, ocorrência que marca o princípio da maturidade sexual” (Ibid: 270).

Destacando a maçã, no vídeo, tenho inerente uma crítica à repressão que a Igreja Católica, ao longo dos tempos, tem exercido sobre género feminino, nomeadamente no que respeita aos modelos de auto-representação, e às desigualdades e hierarquias de género.

De acordo com a tradição judaico-cristã, a aparência visual feminina e o seu corpo derivam, em grande parte, da desobediência de Eva. O cerne de todo o episódio da maçã reside na passagem de um estado paradisíaco de nudez sem vergonha para o de uma nudez consciente e pecaminosa. Deste modo, evidenciam-se as ligações entre pecado, corpo e mulher. Foi Eva quem, seduzida pela serpente, seduziu por sua vez Adão. A mulher aparece então como manipuladora da beleza, do adorno e do charme para enganar o homem, sendo vista, ao longo dos séculos, como ameaça sedutora.

No vídeo, para além de toda a caracterização da figura da menina/mulher, o cenário na qual ela se encontra enquadrada remete para um local provinciano e rústico, tal como era a casa dos Sete Anões. Deixando-se enfeitiçar pela menina/mulher, os pequenos homenzinhos albergaram na sua modesta casa uma misteriosa e inquietante menina/mulher - Branca de Neve.

Serve de cenário uma antiga chaminé e um forno de lenha, de uma casa, que está na minha família há três gerações. Aqui é possível perceber a presença de duas panelas de ferro antigas, que eram usadas para cozinhar ao lume, bem como a presença da fogueira, que com as suas chamas e seu flamejar confere ao trabalho um ambiente quente e, consequentemente, acolhedor.

Nesta minha narrativa, a Branca de Neve está sentada de pernas afastadas, exibindo um sexo que, mesmo através do velamento, se percebe nu. Pretende-se aqui uma atitude provocadora perante o observador – na medida em que exponho, mesmo que fugazmente, a minha intimidade, e na medida em que estou ao comer uma maçã, o fruto do Pecado Original. Deste modo, o meu vídeo está carregado de elementos simbólicos - aliás já existentes nas versões tradicionais do conto *Branca de Neve*, onde coabitam factores como o erótico, a vontade de poder e o trágico.

5.1.2. Conclusão

Segundo Bruno Bettelheim, o conto *Branca de Neve e os Sete Anões*, encontra-se entre os de maior teor erótico de todos os tempos. Neste sentido, a apropriação feita através deste trabalho, possibilitou uma subversão e um desvelamento do limbo erótico presente no referido conto infantil.

“Era uma vez...” esta Branca de Neve plena de sensualidade foi uma tentativa de quebrar com as barreiras que a sociedade me impõe e que diariamente me castram. Com a exposição de uma mulher que deambula entre a feminilidade, a castidade e a sedução, quis permitir ao público um jogo de aparências e não a visualização gratuita de uma mulher como objecto de desejo.

Prestei-me ao jogo de poder patente na sedução. Apelando ao inconsciente de cada um, reavivando as suas memórias, determinando o seu envolvimento no puro jogo das aparências.

O objectivo a que me propus foi alcançado, a meta foi ultrapassada. Quebrei mais uma barreira. Para que tal fosse possível, criei e encenei todo um ambiente acolhedor e caseiro (que me davam segurança e à vontade), encarnando uma personagem dualista, que se por um lado, remetia para a castidade, por outro escondia uma mulher pecaminosa.

5.2. Projecto II

Título: Era uma vez... (II)

Conto Infantil: *As Doze Princesas Bailarinas*, dos Irmãos Grimm

Objecto de Estudo: Questionar o ideal de beleza feminino e as mortificações (representadas nos sapatos de salto alto) a que a mulher se sujeita para manter vivo o “mito da beleza” (Wolf, 1994); explorar os mecanismos psicológicos associados ao fenómeno do voyeurismo.

5.2.1. Explicação do trabalho prático

O conto infantil de *As Doze Princesas Bailarinas* esteve na origem do presente trabalho. Neste conto, quem conseguisse perceber o mistério do porquê dos sapatos das doze princesas aparecem rotos todas as manhãs, mesmo tendo esta dormido num quarto fechado à chave por fora, teria como recompensa a mão de uma das princesas, à sua escolha, e o acesso ao trono.

Apesar da crença ingénua de liberdade (fuga nocturna), as protagonistas estão, neste conto, confinadas à astúcia masculina pois a mão de uma das princesas era prometida ao revelador do mistério. Tal como todas as mulheres, estas doze princesas usaram a sua capacidade de ludibriar (seduzir), para vencerem os muitos cavaleiros que se propuseram resolver o enigma (a irmã mais velha adormecia sempre o pretendente com um cálice de vinho sedativo).

As Doze Princesas mostra pois a superioridade masculina sobre o sexo fraco. Ainda que o ex-soldado que, no fim, foi capaz de conseguir decifrar o mistério tenha sido ajudado. Uma idosa (uma fada?) tinha-o avisado para que tivesse cuidado em não beber do vinho que uma das princesas lhe traria à noite. Deu-lhe também uma capa, que o tornava invisível, e que deveria colocar para poder seguir as princesas para onde quer que elas fossem.

Neste conto todo o desenrolar da história se dá a partir dos sapatos. É o facto de os sapatos das doze irmãs aparecerem todos os dias pela manhã muito gastos e rompidos, que despoleta a curiosidade do rei e, consequentemente, o desenrolar de toda a história. No trabalho de instalação-vídeo que agora apresento, os sapatos apresentam-se sob uma perspectiva diferente, pois aqui reflecto no facto de a mulher usar os sapatos como um dos adereços para se sentir bela e sedutora - enquanto que na história original de *As Doze Princesas*, os sapatos apareciam gastos em consequência de um desfrute feliz, depois de uma noite de baile bem passada, que tinha lugar num reino mágico.

Este conto despertou-me interesse pois aqui as princesas não têm de aparecer belas, não são submissas, nem tão pouco é apregoado o final feliz com o seu noivo. Aqui as mulheres são livres

e é esta liberdade que incomoda. Daí que tenha servido de mote suscitador para me questionar acerca do porquê da minha falta de desprendimento enquanto mulher. O porquê de estar presa a um ideal de beleza composto de estereótipos que os outros me impõem.

Numa época não muito distante, a mulher tinha a preocupação de agradar ao homem (marido), visto que sua principal função era a procriação, assim como todas as lides domésticas. Era necessário ser-se bela e fértil para se ser “verdadeiramente” mulher. A beleza era um factor fulcral para a sobrevivência social da mulher, pois a sua actividade se restringia ao lar e à capacidade de atrair e cativar um marido.

Nos países ocidentais ainda continua vigente uma sociedade patriarcal que impõe uma apropriação do corpo feminino. Aliado a este controle, encontram-se as práticas quotidianas da cultura mediática que constroem e renovam, implacavelmente, uma imagem ideal de feminilidade.

Os diversos meios de comunicação impõem ao género feminino um discurso ideológico e construtivo de uma imagem específica de beleza feminina. As mentalidades são de tal modo formatadas e direccionadas que as mulheres se tornam conscientes da imagem visual que devem atingir para uma eficaz integração sócio-cultural. Numa sociedade que exige beleza e boa aparência estética, a mulher vê-se privada, diria mesmo coagida a privar-se, da sua liberdade de expressão. Deve controlar a sua identidade ideológica, de modo a construir um reflexo perfeccionista e belo pois só assim será socialmente aceite.

A busca do corpo ideal fomenta o narcisismo perante o corpo real. Esta projecção acarreta uma profunda frustração, pois uma mulher nunca alcançará os seus desejos e se o conseguir será de modo fugaz, pois a beleza não é eterna. E à medida que almeja a perfeição, afasta-se do seu verdadeiro corpo.

A onnipresença e onnipotência dos *mass media* no quotidiano social leva a que o corpo se torne palco de investidas várias numa tentativa de apropriação dos modelos impostos. Induz-se no colectivo uma modificação/mortificação radical e aniquiladora do corpo real com vista a um corpo ideal. Neste sentido, a tecnologia traz uma oportunidade de alterar uma imperfeição, um detalhe que cause desconforto. À sua disposição estão variadíssimas ferramentas, desde as possibilidades propostas pela indústria cosmética às cirurgias plásticas.

Cada ser humano tem a necessidade de se sentir belo e desejado. Na contemporaneidade, porém, o culto exagerado do corpo padronizado como belo gera a obsessão com a imagem física. O

desconforto com a própria imagem corporal mostra-se em pequenos detalhes, como por exemplo, o uso de sapatos com saltos agulha altíssimos⁴⁸, que conferem elegância ao andar e à postura corporal. Mas também o modo de vestir e a forma como nos alimentamos. Ser baixa ou alta, magra ou gorda, feia ou bonita reflecte a necessidade de não se deixar à deriva, mas incluir-se na movimentação desenfreada da beleza a qualquer custo.

A construção da imagem idealizada não é acessível na sua plenitude. Esta insuficiência gera um sentimento de culpabilidade e de vergonha perante o corpo e perante si mesma. Pois as mulheres tomaram como sua realidade os fantasmas que a sociedade manipuladora lhes impôs. A armadilha de um corpo feminino perfeito reflecte múltiplos perigos tais como o desprezo ou a raiva de si e das outras mulheres, o medo, a violência, a pobreza económica, os distúrbios de saúde como a depressão e as doenças alimentares.

O que me angustia é o facto de que o ser humano está tão alienado com os bombardeamentos estéticos incutidos pelos diversos meios de comunicação social que não pára para reflectir que a imperfeição ou o pequeno detalhe pode ser uma forma perfeita da construção da identidade de cada um. Mudá-los requer a transformação individual. O corpo passa a ser um reflexo da sociedade e não uma expressão da individualidade.

Neste trabalho estabeleço uma crítica contra a sociedade que me rodeia bem como contra mim própria. Tal como muitas mulheres me submeto a mortificações para manter vivo e enaltecido um ideal de beleza que sempre me foi mostrado. Quis aqui expor os sapatos de salto alto que tanto mal fazem à coluna e que mesmo assim incorporo na minha indumentária, como um acessório de moda importante para o meu bem-estar em determinadas ocasiões.

Isto é ainda mais gritante e chocante se tiver em atenção que medicamente fui proibida de usar sapatos com um salto alto devido a um desvio na coluna vertebral pois tenho Escoliose Idiopática. Pretendo criticar (exorcizar?) o calçado que tanto mal me faz e que possuo em grande quantidade.

⁴⁸ O salto alto modifica as ligações dos pés com outras partes do corpo e, com o uso contínuo, a estrutura do corpo também. O que o faz ser prejudicial é o seu uso excessivo e a falta da prática de exercícios que aumentam a oxigenação dos tecidos e minimizam os efeitos do salto, tanto para as pernas, quanto para a coluna. Nos tipos de salto o mais prejudicial são os saltos altos acima de 6 centímetros, visto que quanto maior o salto maior é a pressão que o corpo exerce sobre os pés, isso é agravado se o tipo do sapato é de ponta fina em que os dedos são pressionados àquele formato, se deformando. O uso dos saltos altos cria joanetes, faz aumentar a pressão na ponta dos pés, agrava problemas que já existem, retrai a musculatura da panturrilha, atrofia o tendão de Aquiles e ainda prejudica a coluna, muitas vezes modificando sua estrutura, ocasionando prejuízos ao andar.



Clip do vídeo exibido no trabalho final.

Qualquer acessório que se conecte ao corpo passa a incorporar-se a ele. Qualquer roupa, calçado ou mesmo bijutaria, torna-se parte da imagem corporal. Ou seja, a mulher ao vestir uma roupa escolhe, mesmo que inconsciente, a postura que estará a manifestar.

Os adereços dão a ilusão de um poder mágico de supremacia e liberdade de expressão. Com eles, podemos ser mais fortes e determinadas. Utilizámo-los como máscaras maleáveis capazes de modificar a nossa imagem corporal. Superamos a rigidez aparente que os padrões de beleza impõem à nossa imagem corporal através de roupas que demonstrem rebeldia, classe, elegância, descontração, seriedade, produtividade e/ou superioridade.

O Mito da Beleza, proposto por Naomi Wolf (1994), é uma designação correcta para dar um nome às pressões sociais sentidas por todas as mulheres sobre os seus corpos.

Com a minha instalação-vídeo pretendo retirar do silêncio e do anonimato um dos muito acessórios que possuo e que tanto mal me faz. É interessante perceber que não consigo encontrar o reflexo da minha identidade naqueles acessórios, que não são representações da minha realidade na vida do dia a dia. No quotidiano ando com calçado baixo e confortável para a minha postura vertebral.

Os reflexos da minha deformação são diariamente ocultados, negados, remetidos a uma invisibilidade, que mantém vivos em mim sentimentos de insuficiência, de vergonha e de medo (medo do fracasso perante o ideal de beleza). Sofro com dores cada vez que me mortifico a usar este tipo de calçado, tenho medo de me submeter a uma operação reestruturadora da coluna e ficar incapacitada, tendo consciência também da cicatriz horrível que ficaria nas minhas costas.

Ainda que os aspectos da beleza, que me preocupam e que preocupam tantas outras mulheres, pareçam frívolos são antes de tudo muito íntimos, muito pessoais.

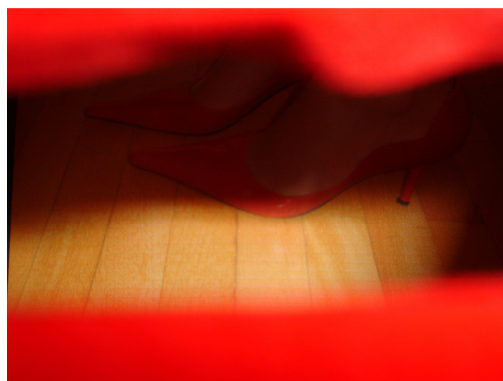
Wolf demonstrou no seu livro *Mito da Beleza* que este mito é um instrumento ideológico pelo qual a sociedade exerce o controle sobre as mulheres, não apenas sobre a sua aparência, mas também sobre o seu consciente e inconsciente. O controle não é imposto directamente, mas incita a que as mulheres se vigiem, manipulando seus próprios corpos com intervenções farmacêuticas e cirúrgicas. Elas observam-se umas às outras, julgando os corpos e comportamentos de familiares, colegas e até mesmo de desconhecidas. Frequentemente, as relações entre as mulheres são relações de rivalidade, desconfiança e ciúme em resultado deste controle constante da aparência.

Hoje em dia já não estamos perante o mesmo cenário que ditou os papéis das mulheres no passado mas, apesar da crescente emancipação feminina, ainda se verifica que a mulher e o seu corpo continuam na dependência do homem, prisioneiras das indústrias e das instituições patriarcais.

Na minha instalação-vídeo, a utilização de uma fresta por onde se espreita “subverte”, de modo certo modo, o tema inicial do conto. Como ninguém sabia o que andavam a fazer as princesas durante a noite, e de que modo os seus sapatos apareciam rompidos, havia a tentação de espreitar pelo buraco da fechadura ou por debaixo da porta. Com a realização deste trabalho, interessa-me também despertar o instinto *voyeur* de cada espectador, questionando ao mesmo tempo o conceito de privacidade, que nos dias de hoje parece diluir-se.



Maqueta do trabalho final.
A peça será envolta em tecido vermelho. O tecido ficará solto com a aparência de reposteiro.



Pormenor da abertura (rasgão) no tecido que permite a visualização do vídeo.

5.2.2. Conclusão

Não posso deixar de referir mesmo que a título de conclusão, que o homem contemporâneo também se deixou contaminar pelo mesmo mito do Belo que ao longo de décadas tem assombrado as mulheres. O homem do séc. XXI denota uma crescente preocupação com a sua aparência, sendo disso exemplo os metrossexuais.

Este trabalho foi importante para despertar angústias recalcadas, e me fazer reflectir quem serei eu sem máscaras. Olhei-me ao espelho com o corpo despido de subterfúgios, vi um reflexo, vi-me nua. Mas mesmo assim não acho que me tenha visto realmente, quem sou. Sou muito mais do que a derme modelada que se apresentava diante dos meus olhos.

5.3. Projecto III

Título: Era uma vez... (III)

Conto Infantil: *A Princesa e a Ervilha*, de Hans Christian Andersen

Objectivo: Questionar a sociedade repressora que impõe regras de conduta a todos os cidadãos, embora seja marcadamente incisiva perante o género feminino. Pretendo reflectir sobre todo um conjunto de questões que não se esgotam, mas por vezes fogem de nossa alçada. Questões que nem ocultamos, nem evidenciamos, mas que se mantêm vivas no inconsciente, aliadas ao pré-consciente que se mantém alerta. São grandes questões que ficam a moer como uma pequena ervilha debaixo do colchão.

5.3.1. Explicação do trabalho prático

Serviu de mote motivador para este terceiro trabalho o conto infantil *A Princesa e a Ervilha* de Hans Christian Andersen. Neste conto havia um príncipe que queria casar com uma princesa. Mas, por mais que procurasse, encontrava sempre qualquer coisa que o fazia duvidar se estaria perante uma princesa genuína. Até que, numa noite de tempestade, bate à porta do castelo uma jovem que todos acreditam ser princesa. Esta foi acolhida no palácio, mas a rainha aproveitou a ocasião para comprovar se a jovem era de facto uma princesa. Para tal, colocou uma ervilha debaixo dos vinte colchões da sua cama. No dia seguinte, perguntaram-lhe se tinha dormido bem. A jovem respondeu que havia dormido pessimamente pois toda a noite sentira na sua cama uma coisa dura que lhe causara algumas nódoas negras. Deste modo, todos ficaram com a certeza de terem encontrado uma princesa verdadeira: sentira a ervilha através de vinte colchões. Só uma princesa verdadeira podia ser tão sensível.

Um outro elemento de inspiração do meu projecto foi um conhecido trabalho de Barbara Kruger⁴⁹ onde aparece a frase: “O teu corpo é um campo de batalha”.

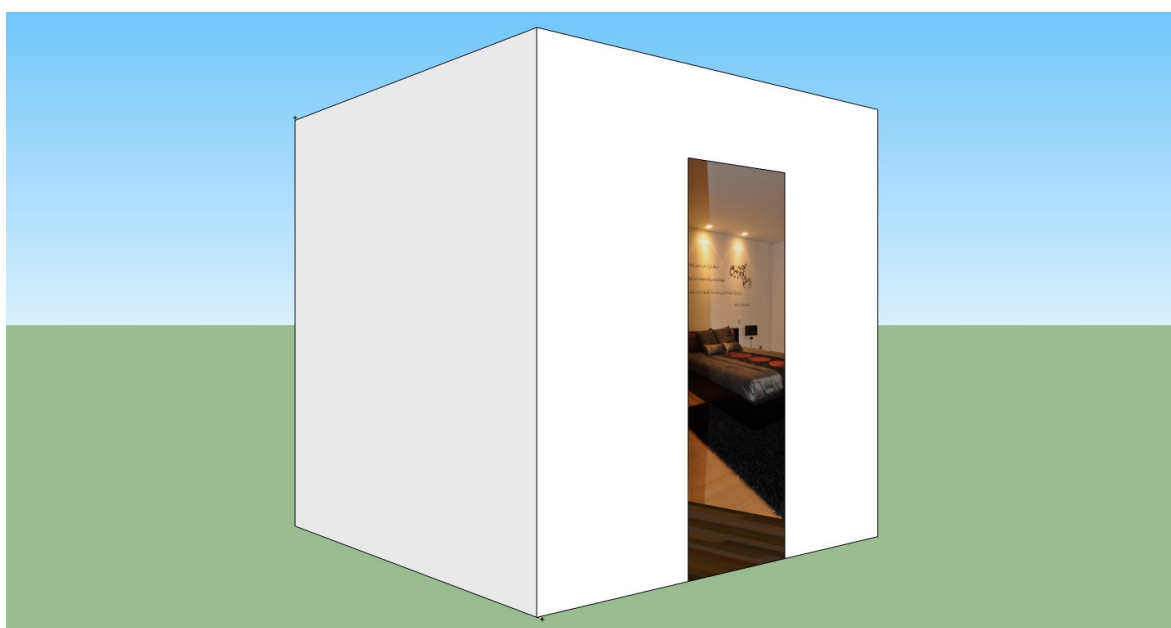
Nos seus trabalhos, Kruger recolhe imagens dos meios de comunicação social e dá-lhes um novo contexto, um novo significado. Isso acontece adicionando textos/frases que pretendem subverter as mensagens com que a cultura capitalista nos bombardeia constantemente através dos média - mensagens/representações que promovem a normalização (homogeneidade ideológica) dos sujeitos, e que são responsáveis pela nossa percepção de género. A artista denunciou e criticou

⁴⁹ *Untitled*, 1989, serigrafia fotográfica/vinil, exposto na Mary Boone Gallery, em Nova Iorque.

sempre no seu trabalho os estereótipos de feminilidade presentes nas representações do corpo da mulher.

A instalação que apresento enquadra-se numa crítica do juízo através da aparência, tal como é retratado no conto infantil *A Princesa e a Ervilha*, importando-me também questionar o conceito de feminino enquanto ser frágil, delicado (uma Princesa), algo que cultura contemporânea incute nos sujeitos, bem como problematizar o destino que a nossa cultura dá ao corpo e, neste sentido, proporcionar que cada um/a se questione sobre a forma como esta questão o/a atravessa.

Nesta minha instalação, que recria o quarto de *A Princesa e a Ervilha*, pretendo colocar uma superfície espelhada (espelho), i.e. reflectora da imagem, onde o/a espectador/a de confronto consigo próprio/a.



Projecto final com pormenor do interior do quarto.

Segundo os dicionários de símbolos, os espelhos podem ser encarados como instrumentos de autocontemplação e reflexão do universo. Ligados ao mito de Narciso, jovem que se vê a si mesmo, podem representar a consciência humana, e o pensamento. Não obstante, um outro significado se pode originar da mesma raiz latina: de *speculus*, que significa “espelho”, deriva também o verbo *especular*, i.e. investigar, analisar, reflectir.

Muitas vezes o objecto especular tem um sentido ambíguo, pois tanto simboliza a verdade que supostamente mostra como a mentira, por gerar enganos e imagens deturpadas. Os espelhos tanto podem ser emblemas de pureza e sinceridade (ao se apresentarem límpidos) como encerrar associações pejorativas, por exemplo a de *vaidade*, um dos sete pecados mortais.

Todos nós no quotidiano nos defrontamos com espelhos ou para nos adornarmos ou simplesmente porque fazem parte da decoração das nossas casa ou até mesmo pelas variadas superfícies espelhadas em que vemos a nossa imagem reflectida ao longo do dia.

Nesta minha instalação, pretendo confrontar as pessoas com a própria imagem, com o próprio reflexo. Encerradas entre as paredes de uma “caixa”, de um cenário de conto infantil, vêem-se colocadas no lugar da Princesa. Este ambiente permite-lhes colocar uma série de questões: Como é que as mulheres viveram e vivem a imagem que delas é dada? Em que medida terão tentado acomodar-se, conformar-se ou escapar aos modelos impostos ou propostos? Terão sofrido por serem incapazes de atingir determinados ideais de corpo físico, ou modos de vestir inacessíveis? Terão tentado inflecti-los, dominá-los, utilizá-los, usufruir deles ou subvertê-los? Qual a natureza do seu olhar? Quem é o ser que estão a ver? Qual o seu verdadeiro Eu?

Ao longo do tempo, a imagem da mulher foi sofrendo alterações. Mas sempre pesou sobre as mulheres um olhar inquisidor da família, dos vizinhos, da sociedade. Para as mulheres a imagem é em primeiro lugar uma tirania. São confrontadas com um tipo físico, com o bom, o belo, como comportar-se, como vestir-se... “Beleza”, “mulher” e “imagem” são termos tão intimamente ligados que se confundem.

A representação da imagem da mulher é um jogo, gerido por regras culturais que evoluíram e que continuarão a evoluir. Assim, importa-me questionar como se dá a relação sujeito-corpo e quais as metáforas que a nossa época oferece para esta relação. O que neste contexto, será específico do feminino? Do feminino vivido no corpo da mulher, objecto do maior investimento estético-cirúrgico, tomando as cirurgias plásticas como uma das metáforas do momento.

Também neste sentido, o corpo se tornou um campo de batalha contemporâneo onde assistimos a uma banalização das práticas cirúrgicas. Essas intervenções em série revelam uma alienação do próprio corpo, uma entrega do corpo aos padrões estandardizados de beleza e conforto corporal.

As forças que habitam esses corpos são ignoradas, as marcas que cada um traz, os seus desejos naufragam diante de uma corrida frenética em direcção a um ser fora de si.

Ao articular o conceito de corpo e realidade, antevê-a como incognoscível. Por mais que cada um de nós coloque o seu corpo diante de um espelho, apenas verá reflectido um corpo subjectivo que camufla a tomada de conhecimento do verdadeiro Eu.

Um mesmo corpo pode vir a ter diversas apresentações mas não há como desvincular a composição intrínseca do Eu com sua corporeidade. Os movimentos estéticos actuais e seus apelos imagéticos debatem, assim, as complexidades e desejos do humano. O excesso de espelhos embaralha a percepção de si e do outro. Com que olhos podemos reconhecer-nos?

5.3.2. Conclusão

A separação sujeito/corpo não existe. Existe algo em nós a ser permanentemente resgatado, vivido, suportado. Algo que nos causa um sentimento de insatisfação e de alguma angústia, que nos desarma e nos torna impotentes ao resgate pois não tem nome, não se consegue determinar de onde vem e o que realmente significa, quais os seus desígnios. Proporcionando-nos um vazio e uma angústia que não conseguimos focalizar.

Todas as questões se mantêm em aberto. Eu própria não consigo dar uma resposta a mim mesma. A busca do *self* é uma procura penosa, angustiante e quiçá impossível na sua plenitude.

Capítulo 6

Conclusão e comentários

Na presente dissertação as minhas reflexões circularam em torno do corpo feminino no discurso artístico contemporâneo - discurso *sobre* o corpo mas também *corpo enquanto discurso*.

Na performance e na vídeo-arte trabalha-se com o corpo - ou melhor, com o *discurso do corpo*. Mas tão importante quanto este último, são os *discursos sobre o corpo*. Isto é, “todos aqueles que tendem à sua normalização e generalização” (Leal, 1990: 309). Todos os ramos do saber, todas as ciências, da medicina à psicanálise e à biologia, do Direito e as ciências jurídicas e teologia têm um ou vários discursos sobre o corpo e, em particular, sobre o corpo feminino. O próprio senso comum (hoje explorado na publicidade) tem o seu discurso sobre o corpo: Um corpo não deve ser gordo, nem baixo, nem velho, nem possuir traços negróides. Centrais nesta problemática são também os discursos sobre a sexualidade. Numa sociedade patriarcal, coloca-se pois o problema do direito das mulheres ao seu corpo.

Mas o nosso corpo é um campo de batalha (Barbara Kruger), em que se digladiam discursos contraditórios: da Igreja, da publicidade, da medicina: contracepção, reprodução assistida, queda demográfica. Porque o corpo é também um artefacto e não como um mero dado natural, é uma fronteira individual e social variável, politicamente regulada (Butler, 1999, 44), uma construção simbólica instável e em constante redefinição.

Procurei perceber como a mulher foi encarada ao longo dos tempos, onde me foi possível aferir que a mulher sempre teve uma posição inferior ao homem na sociedade. Ela procurava agradar o marido, tendo como principal papel a procriação. A mulher devia ser bela, fértil e submissa para poder, deste modo, alcançar um lugar social, como reflexo do seu marido. Reflexo, aliás, algo apagado. Na verdade, ela definiu-se sempre a partir do homem, representando apenas “o segundo sexo” (Beauvoir, 1975), isto é o Outro do masculino. Comparativamente ao homem, a mulher constitui o “sexo frágil”, ou fraco.

Tem ainda a peculiaridade de, mais do que o homem, nas sociedades contemporâneas se definir através do corpo. Ao longo dos tempos construiu-se no colectivo social que a beleza é um factor primordial para a “sobrevivência social” de uma mulher - ela é também o “belo sexo”.

Como ficou demonstrado no Capítulo 3, os Contos Infantis veiculam essa crença através das imagens femininas que apresentam. Temos o exemplo de *A Gata Borralheira*, onde a jovem apesar de maltratada pela madrasta e irmãs, manteve a sua bondade e atitude submissa, acabando por casar com o jovem príncipe. Ou então, a história de *A Branca de Neve e os Sete Anões* - aqui a madrasta também é bela, pelo que é a beleza aliada à doçura de Branca de Neve que lhe dão a recompensa suprema de casar com o príncipe.

O corpo na contemporaneidade é um corpo reinventado (Haraway, 1991), com novas fronteiras, manifestações e entendimentos. As últimas décadas do século XX foram palco de profundas transformações socioculturais, em que os desenvolvimentos tecnológicos e os novos *media* geraram uma desmaterialização ou quase desintegração do corpo. Na era em que o humano se funde com a tecnologia, torna-se crescente o culto da imagem, influenciada pela onnipresença do corpo nos *mass media*, que transmitem a imagem de um corpo formatado, perfeito e acessível a todos.

Actualmente, o modelo de beleza vigente é um corpo esbelto, magro e perfeito. A partir daí, cada vez mais as pessoas recorrem a regimes alimentares, à cirurgia estética e a cosméticos com o intuito de uma mudança ideológica do corpo e da alma.

Neste sentido, procurei perceber como é que o corpo feminino é utilizado na arte contemporânea enquanto *médium* artístico. Visto que cada vez mais artistas utilizam seu corpo como objecto de sua arte e como objecto artístico em si.

Procurando derrubar as barreiras entre a arte e a vida com experiências visuais e sensuais, os artistas da *body art* representam o sentimento de angústia e a desorientação individual na viragem do século. O corpo sendo o primeiro comunicador do género, da raça e da classe é retratado na *body art* como reflexo da crise existente na sociedade dos nossos dias. Os artistas usam os seus corpos para cruzar os limites e para explorar suas implicações na identidade.

Os limites entre os distintos géneros artísticos quebram-se, surgindo em torno do corpo toda uma série de manifestações que reflectem os paradoxos da sociedade pós-moderna e a sua necessidade de ultrapassar as construções sociais binárias.

Na arte corporal feminina, o corpo adquire o valor de presença activa, quase como um lugar de resistência política, espaço de reflexão, redefinição dos signos que excluem as mulheres. Através da arte corporal as mulheres acedem a uma visibilidade não coisificada por uma visão patriarcal e masculina. É então um lugar de encontro entre o político e o privado, num corpo capaz de anular o pessoal e o político.

No Capítulo 4 ao analisar a obra de quatro artistas foi possível encontrar diferentes manifestações em que o corpo se pode abordar enquanto *médium* artístico, indo do retrato à performance, passando pela quase mutilação. Foi possível também perceber as modificações conceptuais numa linha temporal, colocando-nos portanto, perante novos questionamentos num contexto cultural em constante mutação.

Trata-se da utilização do corpo pela arte num mundo onde não há mais lugar para uma arte que retrate o corpo, mas sim *uma arte produzida com o corpo*, onde o artista age sobre si mesmo de forma radical.

Neste sentido, em dois dos meus trabalhos utilizo o meu corpo como *médium* artístico, enquanto no terceiro (*Era uma vez... III [A Princesa e a Ervilha]*) convido o espectador a ser parte integrante da obra, é ele o *médium* artístico.

Todo o meu trabalho prático teve como mote, e ponto de partida, os Contos Infantis, contos que fazem parte das minhas memórias e que por isso, acabaram por me fazer questionar a minha própria identidade.

Os Contos Infantis eram importantes para mim no questionamento do que significa ser mulher na sociedade europeia e ocidental, onde estes Contos se encontram tão profundamente enraizados. Visto que o conto oral de tradição popular se converteu a certa altura num tipo de discurso literário institucionalizado, com o objectivo de nutrir os costumes, práticas e valores de uma época, permitindo às crianças integrarem-se mais facilmente numa ordem regida pelos códigos sociais em vigor.

Presentes ao longo de gerações, estes contos significaram diálogos entre novos e velhos, pobres e menos pobres, entre adultos e crianças. Era um diálogo/discurso impregnado de convenções sociais que reproduziam e reforçavam interesses de classe e de género. Neste sentido, os contos

infantis serviram para transmitir às meninas o ideal de mulher encarnado na figura das princesas. Numa cultura patriarcal, as mulheres deveriam ser belas, frágeis e submissas, para poderem casar; e deveriam casar para poderem adquirir o seu estatuto de mulher na sociedade.

Na articulação dos Contos Infantis com o corpo feminino, questioneei o papel da mulher na sociedade contemporânea, interroguei-me sobre o meu papel na sociedade em que me insiro, transpondo estas questões para o meio artístico e materializando-as em três projectos - projectos estes que se desenvolveram no seguimento dos trabalhos que tenho vindo a realizar ao longo deste mestrado.

Durante a realização desta dissertação confrontei-me, enquanto corpo idealizado, com memórias e sensações que se perderam, em busca de uma identidade (o meu *self*) que se foi modelando ao longo da minha trajectória de vida.

Tentei estabelecer entre os meus trabalhos conexões, relações de conteúdo, capazes de ampliar o conhecimento acerca de mim mesma. Causando em mim inquietação e angústia, na busca daquilo que sou, da essência que possuo. Acabando por chegar à conclusão que não passando de um ser bio-psico-social, tal como todos os demais, nunca posso descobrir e definir isoladamente esta tripartição que me constitui enquanto indivíduo e ser social, membro duma sociedade e cultura em que estou inserida.

Posso apenas ter consciência daquilo que sou e daquilo que quero ser, sendo o mais consciente e estando o mais alerta possível para a integridade e realidade que quero para mim e de mim.

Bibliografia

- Abramowicz, Anete (1998). “Contos de Perrault, imagens de mulheres”. *Cad. CEDES* [online], vol.19, n.45 pp. 80-98. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32621998000200006&lng=en&nrm=iso (acedido em 2009-9-21)
- Almeida, Bernardo Pinto de (2002) *As Imagens e as Coisas*. Porto: Campo das Letras. pp. 108-109.
- Araújo, Luís Manuel de. (1995) *Estudos Sobre o Erotismo no Antigo Egipto*. Lisboa: Edições Colibri.
- Ariès, Philippe (1988), *A criança e a vida familiar no Antigo Regime*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Aristóteles (2003). *Constituição dos Atenienses*. Lisboa: Função Calouste Gulbenkian.
- Baqué, Dominique. (2002) *Mauvais Genre(s) – Érotisme, Pornographie, Art Contemporain*. Paris: Editions du Regard.
- Baudrillard, Jean. (1981) *A Sociedade de Consumo*. Lisboa Edições 70.
- Baudrillard, Jean. (1991) *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D’Água.
- Beauvoir, Simone de (1975), *O Segundo Sexo*, Amadora: Bertrand, vol. 1
- Berger, John (1982), *Modos de Ver*, Lisboa: Ed.s 70.
- Bettelheim, Bruno (1991), *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Lisboa: Bertrand Editora.
- Blanc, Mafalda de Faria. (Junho de 2001) *Estudos Sobre o Ser II*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. pp. 49-54.
- Bologne, Jean-Claude (1990), *História do Pudor* Lisboa: Teorema.
- Bravo-Villasante, Cármen (1977). *História da Literatura Infantil Universal*. Lisboa: Editorial Vega. Vol. I e II.
- Butler, Judith (1999), *Gender Trouble*, Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Carlos, Isabel. (2005) *Glamour, Arte Seduzida e Sedutora*. Coleção de Arte Contemporânea Público de Serralves.
- Carpi, Lucía García. (2007) *Últimas Tendências da Arte Contemporânea*. Madrid: Ediclube.
- Casey, James (1990), *História da Família*, Lisboa: Teorema.
- Chadwick, Whitney (1990). *Women, Art and Society*, Londres: Thames and Hudson.
- Clark, Kenneth (s.d.), *O Nu: um estudo sobre o ideal em Arte*, Lisboa: Ulisseia.
- Coelho, Adolfo (1985). *Contos Populares Portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- Conti, Flavio. (1978). *Como Reconhecer a Arte Grega*. Lisboa: Edições 70.
- Descartes, R. (1988 [1641]), *Meditações Sobre a Filosofia Primeira* (trad. de Gustavo Fraga), Coimbra: Almedina.
- Dodds, E.R. (1988). *Os Gregos e o Irracional*. Lisboa: Editora Gradiva.
- Doron, Roland. (2001) *Dicionário de Psicologia*. Lisboa: Climepsi Editores.
- Flacelière, Robert (s.d.) *A Vida Quotidiana dos Gregos no Século de Péricles*. Lisboa: Edição Livros do Brasil.
- Foucault, Michel (1990), *The History of Sexuality*, Londres: Penguin, vol.1
- Franz, Marie-Louise Von. (2000) *O Feminino os Contos de Fadas*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Garcia, Reynaldo González (2007). *Consagração da Arte Clássica: Arte Grega e Etrusca*. Espanha: Ediclube.
- Gidens, Anthony (2001), *Transformações da Intimidade*, Oeiras: Celta Editores.
- Goldberg, RoseLee. (1998) *Performance: Live Art Since the 60's*. London: Thames and Hudson.
- Grosenik, Uta (2008) *Art Now*. Vol 2 Taschen. pp. 290-293.
- Grosenik, Uta e Burkhard Reimschneider (2005) *Art Now*. Taschen. pp. 288-291.
- Grosenik, Uta. (2002) *Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI*. Taschen. pp. 16-21; 34-39; 300-305.
- Guerrilla Girls (1998) *The Guerrilla Girl's Bedside Companion to the History of Western Art*. New York: Penguin Books.
- Haraway, Donna (1991) *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century in Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge. pp.149-181.
- Heller, Eva (2007). *A Psicologia das Cores: Como actuam as Cores Sobre os Sentimentos e a Razão*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Janson, H. W. (1977). *História da Arte*. Lisboa: Função Calouste Gulbenkian.
- Jeudy, Henri-Pierre (2002) *O Corpo como Objecto de Arte*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Jones, Steven Swann (1995), *The fairy tale: the magic mirror of imagination*, New York: Twayne Publishers
- Leal, Isabel (1990), "O Corpo como Texto e como Discurso", *Análise Psicológica*, 3 (VIII), pp. 307-310.
- Massey, Michael (1989), *As Mulheres na Grécia e Roma Antigas*, Mem Martins: Publicações Europa-América.

- Melo, Alexandre. (Fevereiro de 2003) *Aventuras no Mundo da Arte*. Asírio & Alvim. pp. 254.
- Nead, Lynda (1992), *Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Panofsky, Erwin (1981), *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, Lisboa: Ed. Presença
- Pedroso, Consiglieri. (1978). *Contos Populares Portugueses*. Lisboa: Editorial Vega.
- Pernoud, Régine (1978), *O Mito da Idade Média*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Pires, Maria Laura B. (1982). *História da Literatura Infantil Portuguesa*. Lisboa: Vega.
- Ribeiro, Silvana M. (2000), “Ser Eva e dever ser Maria: paradigmas do feminino no Cristianismo”, in IV Congresso Português de Sociologia, 17-19 de Abril, Coimbra: Universidade de Coimbra. Disponível em http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5357/1/MotaRibeiroS_EvaMaria_00.pdf (acedido em 2009-9-21).
- Rocha Vieira, Maria Helena da (2006), *Estudos de História da Cultura Clássica, vol.1-Cultura Grega*, Lisboa: Gulbenkian, 10.^a ed.
- Rodrigues, Carla (2005) *Butler e a Desconstrução do Género* in Revista de Estudos Feministas, vol.13, n.1. pp. 180.
- Rubio. Kátia (2002.). *Do Olimpo ao Pós-olimpismo: elementos para uma reflexão sobre o esporte atual*. Revista paulista de Educação Física. São Paulo: Jul./Dez..
- Shavit, Zohar (2003). *Poética da Literatura para Crianças*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Siles, Kristine (2008) *Marina Abramovic*. Phaidon Press Limited.
- Silva, Paulo Cunha e (1999) *O Lugar do Corpo – Elementos para uma Cartografia Fractal*. Instituto Piaget.
- Stocchi, Francesco (2007) *Cindy Sherman*. Milão: Mondadori Electra.
- Sussekind, Flora [org] «Marina Abramovic: Do Corpo do Artista ao Corpo do Público» in *Vozes Femininas – Género, Medições e Práticas de Escrita*. Edições 7 Letras. Cap. XI. pp 378-397.
- Veríssimo, Jorge (2008) *O Corpo na Publicidade*. Lisboa: Edições Colibri.
- Walther, F. Ingo [dir.] (2005) «Software de vídeo, Equipamento e Exibições - Transformações ao vivo». *Arte do Século XX*. Vol. II pp. 600 – 603.
- Warr, Tracey (2002) *The Artist's Body*. London: Phaidon Press.
- Wolf, Naomi, *O Mito da Beleza*, Lisboa: Difusão Cultural, 1994.
- Zipes, Jack (1994), *Fairy tale as myth/ myth as fairy tale*, Lexington: The University Press of Kentucky.

Cibergrafia

www.artnet.com/artist/1202/marina-abramovic.html (acedido em 20 de Novembro de 2008)

www.jca-online.com/sherman.htm (acedido em 11 de Janeiro de 2009)

www.orlan.net (acedido em 20 de Novembro de 2008)

www.stelarc.va.com.au/ (acedido em 20 de Novembro de 2008)

www.vanessabeecroft.com (acedido em 20 de Novembro de 2008)

www.redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/381/38113112.pdf (acedido em 04 de Dezembro de 2008)

www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html&sa=X&oi=translate&resnum=9&ct=result&prev=/search%3Fq%3Dcyborg%26hl%3Dpt-PT (acedido em 04 de Dezembro de 2008)